
colorchecker CLASSIC
x·rite
mm

FACULTÉ DES LETTRES

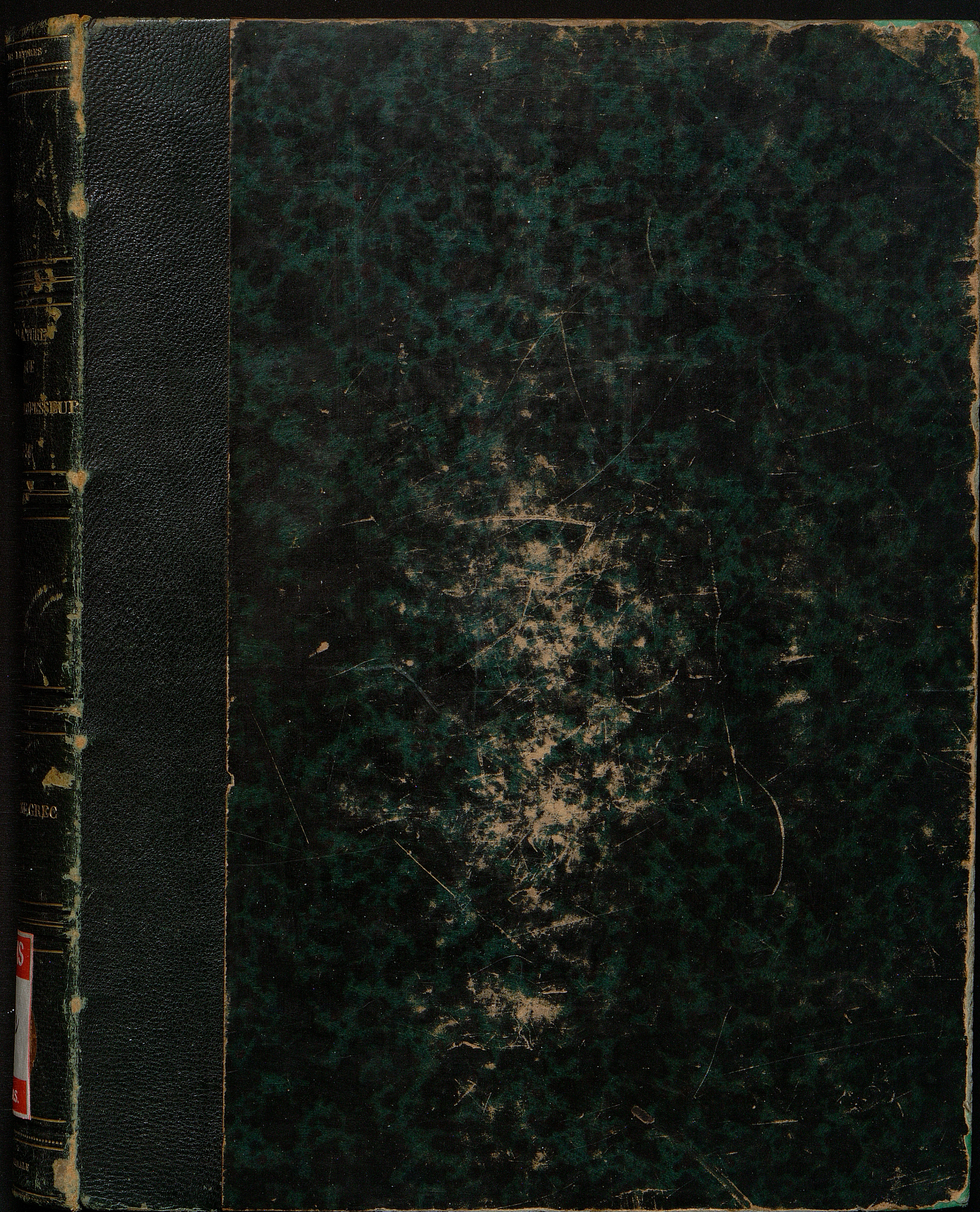
LITTÉRATURE GRECQUE

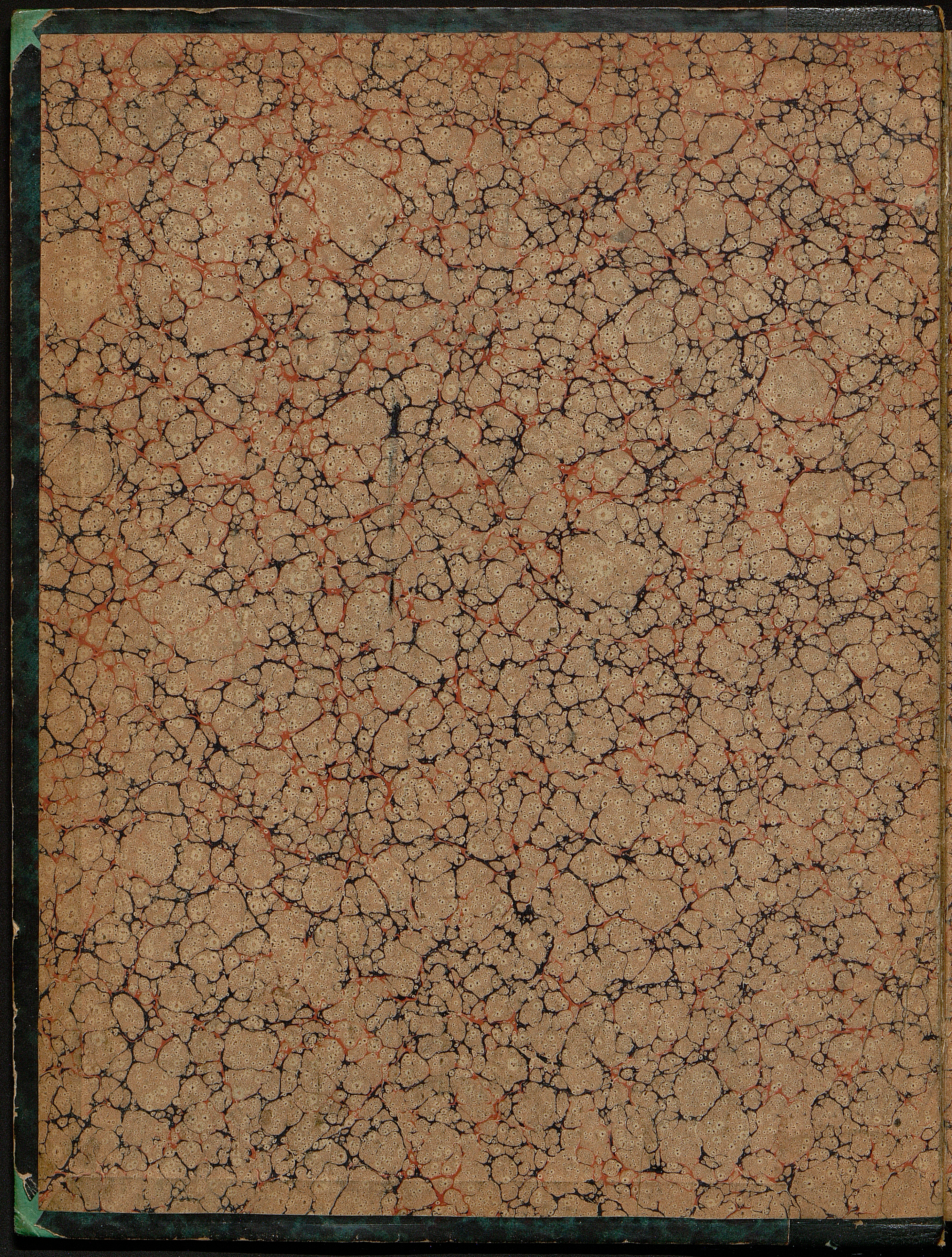
M. EGGER PROFESSEUR

1855-56

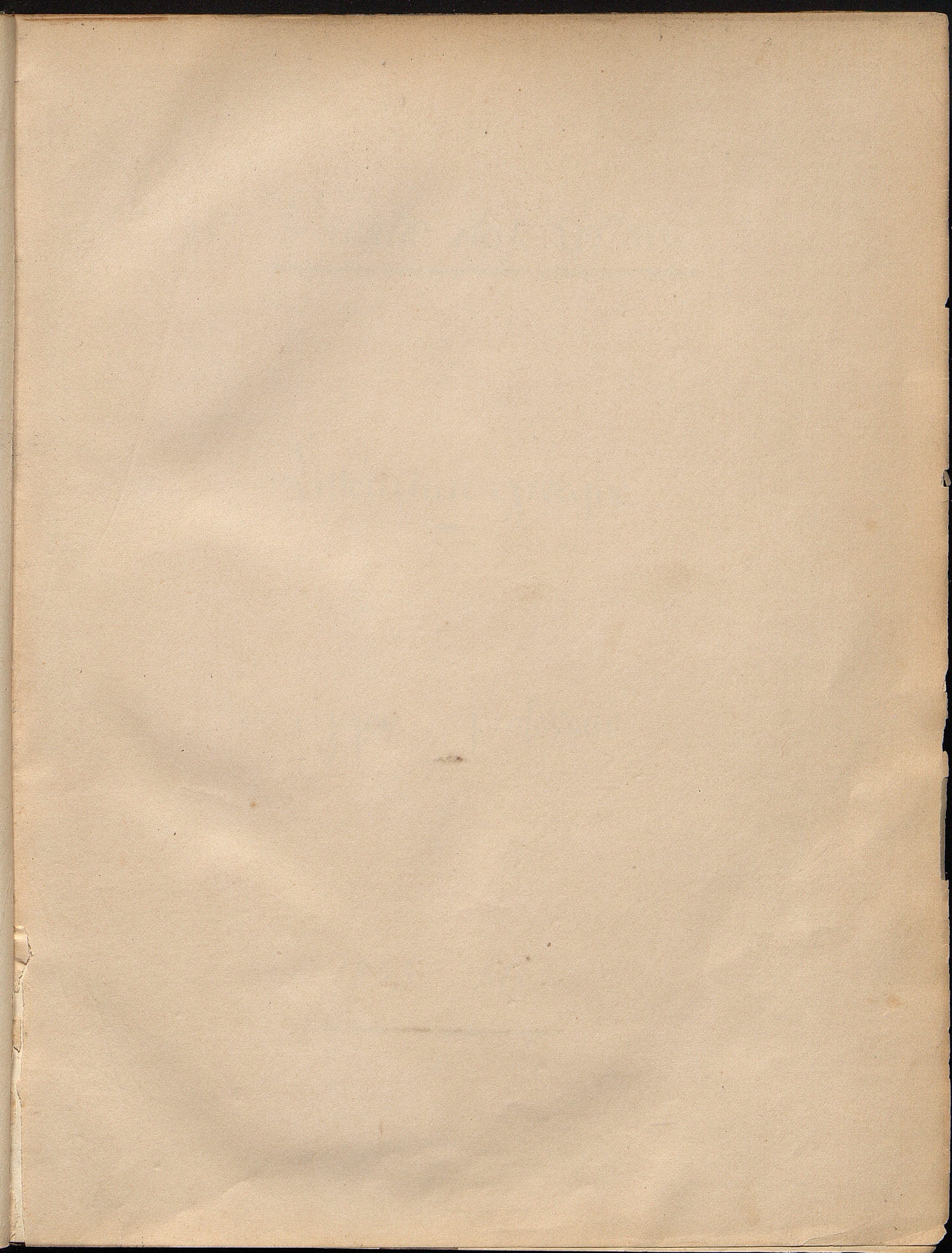
DU THÉATRE GREC

ÉCOLE NORMALE









Rédactions des Élèves transcrites avec les notes du Professeur.

Faculté des Lettres.

Littérature grecque.

M. Egger, professeur.

1855 . 56.



Du théâtre grec.



le Cours a été rédigé par M. M.

Bailly	Bertin
Colomb	Böue
Combaud	Bredif
Gindre de Mancy	Debaise
Hinstin	Deville
Jacob	Dugit
Labbé	Duprat
Lafargue	Gaspard
Menier	Guillemot
	Lefèvre
Elèves de 3me année	Lerenard
	Royer
	Vagnair
	Valson
	Elèves de 2me année

1re Leçon.

Leçon d'ouverture.

1re Leçon.

Leçon d'ouverture.

Messieurs,

Nous revenons, cette année, à la première partie de la division triennale où doit se renfermer notre enseignement des lettres grecques. C'est pour moi l'occasion naturelle d'ouvrir nos réunions par quelques vues générales sur le sujet qui va nous occuper, par quelques considérations qui le recommandent à votre intérêt.

On croit volontiers qu'un cours de littérature grecque n'a pas besoin de préambule, et que tout le monde est à l'avance convenu de s'y intéresser; quelle que soit ma confiance à cet égard, il m'a semblé souvent opportun d'interrompre nos leçons comme par une courte halte pour en résumer la pensée historique, pour en mieux marquer le caractère et l'utilité. Même quand chaque année ne ramènerait pas devant la Faculté de jeunes esprits incertains encore de leur vocation, prêts à nous suivre ou à nous quitter selon que nos leçons leur paraîtront sérieuses ou futiles; même en présence d'un auditoire toujours nombreux et convain-

-cu,

ces retours vers le passé auraient encore quelque avantage. J'ai toujours douté de la justesse du proverbe, qui défend de prêcher un converti. Tout sermon ne s'adresse pas nécessairement aux incrédules. Entre croyants aussi n'est-il pas bon, parfois, de se rappeler en famille les raisons que l'on a de croire? Dans cet échange de pensées et de sentiments communs, les convictions s'affermissent. Aux objections nouvelles (j'entends les objections du dehors et je n'en veux prévenir ici que de telles), on répond par de nouveaux arguments en faveur de la bonne cause. On se prépare ainsi à marcher devant soi avec plus d'assurance et de courage. Messieurs, c'est une de ces conférences familières et confiantes où je voudrais vous inviter aujourd'hui. Je me demanderai avec vous, comme si nous n'étions pas déjà tous édifiés là-dessus, pourquoi nous allons nous occuper encore une fois des Grecs et de leur littérature; si nous sommes bien sûrs de trouver là le meilleur emploi de nos loisirs, le meilleur usage de notre esprit, si le collège enfin et la faculté ne font pas tous deux fausse route en s'obstinant à suivre ainsi de vieux programmes.

L'étude de l'antiquité grecque rencontre de notre temps (toujours, bien entendu, hors de cette enceinte) deux sortes d'indifférents, faut-il

dire deux sortes d'adversaires? Les uns la croient peu profitable, parce qu'elle a comme répandu dans notre civilisation moderne tout ce qu'elle contenait d'idées utiles; à ce compte il suffirait de conserver pour les Grecs, au fond de nos cœurs, quelque souvenir de reconnaissance, rien de plus; la dette une fois payée, le débiteur serait libre. D'ailleurs les littératures modernes sont aujourd'hui si riches de leur propre fonds, la science et ses applications diverses ont pris sous nos yeux de tels développements, qu'il faut bien réserver une plus large part qu'autrefois de notre attention et de notre activité à ces merveilles de la vie moderne. Le monde a doublé d'étendue depuis Christophe Colomb, et il ne se peut guère que l'Amérique ne fasse aujourd'hui quelque tort à ceux qui furent assez mal avisés pour ne pas la chercher, ou assez malheureux pour la chercher sans la découvrir.

D'autres personnes, moins enivrées des conquêtes de la science moderne et moins préoccupées des merveilles de notre civilisation, mais comparant l'état actuel des études grecques avec les belles découvertes dont s'enrichit chaque jour la littérature et l'histoire de l'Orient, disent volontiers: « A quoi bon se fatiguer à recueillir

encore quelques minces débris de l'antiquité classique, quand derrière elle se dévoile chaque jour un monde entier, plus ancien encore et plus riche? Voyez ce que Ninive et Babylone, voyez ce que la Chine et l'Inde nous livrent ou nous promettent de trésors. Désormais c'est au fond de l'Asie, ce n'est pas en Grèce qu'il faut chercher la solution des grands problèmes de l'histoire; et si, en définitive, il y a des problèmes dont la solution dernière n'est donnée à aucune science humaine, au moins faut-il reconnaître que l'étude des antiquités asiatiques nous en rapproche davantage. Ces recherches-là sont non seulement plus neuves pour notre curiosité; elles sont plus fécondes que celles qu'a depuis longtemps épuisées le labeur de nos devanciers. »

A ces objections diversement mais également spécieuses, nous ferons une seule réponse. De nos adversaires, les uns demandent trop, les autres trop peu; il y a excès de part et d'autre, et, comme toujours, la vérité est au milieu. D'abord c'est une bien étroite façon de comprendre ce que nous devons au mérite de nos pères, que de borner notre reconnaissance à de courts et stériles hommages. L'héritage des biens moraux ne se règle pas comme la succession d'un riche de

ce monde, entre ses héritiers et le notaire, par un acte de partage; après quoi la mémoire du défunt dure ce qu'elle peut, selon les hasards de l'affection ou de l'indifférence. Les grandes idées que nous ont léguées nos pères ne se perpétuent que par un incessant retour à leur source originelle, les grandes vertus que par l'étude journalière des modèles. L'histoire, en un mot, est pour l'homme civilisé le seul moyen de s'approprier sûrement le patrimoine de ses ancêtres. Or, l'histoire de la pensée moderne sera toujours obscure et incomplète, pour ceux qui n'en chercheront pas les origines au-delà du moyen-âge, au-delà même du Christianisme. Nous autres peuples nouveaux, avec nos instincts de civilisation et de progrès, nous sommes des continuateurs de la Grèce et de Rome, de toutes deux, entendons-le bien, non pas de Rome seulement. Rome à elle seule n'a pas fait notre éducation, et, dès l'antiquité, les Romains, malgré l'orgueil de leur génie, sentaient tout ce qu'ils devaient à la Grèce; même quand ils furent devenus si grands par les lettres et la politique, ils ne cessèrent d'honorer la Grèce d'un culte presque religieux. Deux siècles après la réduction de ce pays en province romaine, Pline le jeune écrit à un de ses amis

que l'Empereur vient d'envoyer en Achaïe pour y régler les affaires de quelques cités : « Souviens-toi que tu es envoyé dans la véritable et pure Hellade où l'humanité fit ses premiers progrès par les lettres et par l'agriculture..., chez des hommes libres entre tous les hommes libres, qui, à force de vertu, de services et de religieuse fidélité à notre alliance, ont sauvé ce droit de leur liberté native. Respecte les dieux fondateurs de leurs villes, qui en ont gardé le nom ; respecte cette gloire antique, et jusqu'à cette empreinte de la vieillesse qui, vénérable dans l'homme, est presque sainte dans les cités. Honore chez eux les vieux souvenirs, les grandes actions, les fables même... N'oublie pas que c'est là un pays qui n'a pas reçu nos lois après une défaite, mais qui jadis a bien voulu nous envoyer les siennes. C'est Athènes que tu vas voir, c'est Lacédémone que tu vas gouverner. Leur enlever l'ombre et jusqu'au nom qui leur reste de leur liberté, ce serait l'acte d'un tyran, d'un méchant, d'un barbare... Rappelle-toi ce que chacune de ces villes a été jadis, mais non pour triompher de ce qu'elle est devenue. (1) »

Voilà, Messieurs, avec quel accent de vénération et de reconnaissance, un ami de Trajan parlait des

(1) Epist. VIII, 24 ad Maximum.

Hellènes dégénérés ; voilà par quels intimes liens se sentaient rapprochés les génies si divers de la Grèce et de Rome. Ce que l'antiquité a réuni, nous ne le séparerons pas. Il y aurait ingratitude à séparer ces deux causes, même quand il serait vrai que toutes les nobles idées que la Grèce a produites aient passé dans la littérature latine, et par celle-ci dans les littératures modernes. Mais qu'on ne s'y trompe pas, le génie hellénique n'a point passé tout entier dans le génie romain. Il y a une fleur d'élégance et de beauté dont la Grèce a gardé le secret ; il y a des exemples de courage, de liberté politique ou civile ; il y a des formes de constitution, il y a mille accidents de la vie intérieure et de la vie extérieure de l'homme, que l'antiquité grecque seule peut nous offrir. Rome et la Grèce se complètent l'une l'autre ; réunies et dominées par le christianisme, elles nous expliquent toute la société moderne ; isolées, elles n'expliquent rien. Mais si nous avons besoin des Grecs et des Romains pour nous comprendre nous-mêmes, j'ose dire qu'ils nous suffisent. Pourquoi nous renfermons-nous dans ces limites du monde classique ? pourquoi de la Phénicie ou de l'Asie-mineure ne remontons-nous pas jusque dans la Haute-Asie ? Parceque l'hellénisme est réellement la première et la plus pure

expression du génie européen. Quelques peuplades sont venues d'Orient, apportant avec elles la langue et les traditions religieuses de leur berceau; mais langue et traditions, tout s'est transformé sur le sol grec, et dès le temps d'Homère, ces Asiatiques avaient méconnu, oublié, combattu leurs ancêtres restés sur le sol de la mère patrie; dès ce temps il y avait une Grèce et un monde barbare, opposés l'un à l'autre par le langage, par les institutions et par les mœurs.[1] En Grèce se développaient tous les généreux instincts de l'homme, l'amour de la liberté, l'amour des arts, l'amour de la science. En Orient, il y a des poëtes sans doute, il y a des artistes, il y a d'habiles et audacieux constructeurs de monuments; mais la société reste toujours partagée entre un petit nombre de despotes et des millions d'esclaves. La première et longtemps la seule dans toute l'antiquité, la race hellénique a montré au monde ce que c'est qu'un état composé de citoyens. Avec l'étendue de ses droits et l'austérité des devoirs que la loi lui impose, le citoyen grec est le plus ancien modèle de l'homme vraiment libre, et quand à ce noble usage de son in

(1) Voir le Discours d'ouverture du cours de 1845-1846 : Aperçu sur les origines de la Littérature Grecque.

dépendance il sait allier le génie créateur dans les arts, l'élégance et la probité dans la vie, il touche de bien près à l'idéal même de l'humanité. Rome a connu, elle aussi, les vertus du citoyen, mais elle ne les a connues que longtemps après la Grèce, et il lui a fallu plus de temps encore pour les allier avec la haute culture de l'esprit.

Ce n'est donc pas par un choix arbitraire que depuis tant de siècles on s'obstine, dans les écoles de l'Europe, à n'enseigner régulièrement à la jeunesse que les deux littératures classiques de l'antiquité. D'Homère à Corneille et à Milton, d'Aristote à Montesquieu, de Saint-Basile et de Saint-Augustin à Bossuet, d'Alexandre et de César à Napoléon, vous suivez sans peine les traces d'un même esprit, la marche d'une même civilisation. Entre ces limites de l'extrême antiquité grecque et du dix-neuvième siècle, vous voyez se développer les institutions, les lettres et les arts, avec une sorte de conformité ; partout vous reconnaissez une semblable physionomie des choses et des hommes, partout vous êtes comme en famille.

Cette autre antiquité, antérieure à la Grèce, se rattache à nous sans doute, mais par des rapports plus éloignés et moins sensibles. Il n'appartient vraiment qu'à un petit nombre d'intelligences

nourries par de profondes études, d'apprécier ces rapports et de remonter utilement le cours des âges au delà des antiquités grecques. C'est de la science toujours, et une science que j'admire, mais ce n'est plus de l'instruction classique. Pour la plupart des esprits, l'immense et riche complication du monde asiatique, la variété de ses idiomes, le contraste de ses populations si diverses, l'obscurité trop fréquente de son histoire, tout cela forme comme un chaos d'ombre et de lumière où l'esprit ne suit qu'avec peine le dessein de la Providence dans les affaires humaines, la filiation des idées, la série des événements. Le monde classique, au contraire, moins vaste et mieux divisé, nous offre par cela même un spectacle plus instructif et mieux à la portée de notre vue.

D'ailleurs un long travail d'érudition et de critique a facilité pour nous l'étude des lettres grecques et latines. Elles ne sont pas classiques seulement par leur beauté ou par leurs intimes relations avec notre vie journalière, elles le sont pour s'être depuis longtemps réduites en une science claire et méthodique, elles le sont pour s'être ainsi parfaitement appropriées aux besoins d'une société jalouse de faire vite et de bien faire son éducation morale. En d'autres termes, Messieurs, tous

ce qui n'est pas l'antiquité classique, est encore du domaine des académies. L'antiquité grecque et romaine est seule du domaine commun ; elle appartient à tout le monde.

Mais de ce que l'antiquité, de ce que la littérature grecque (où je veux désormais me renfermer) est depuis longtemps une science régulière et merveilleusement accommodée aux besoins de notre éducation, s'ensuit-il qu'elle n'offre plus qu'une étude stérile aux esprits justement ambitieux d'exercer les délicates facultés de la critique sur des sujets que le travail des siècles n'ait pas encore épuisés ? Non, Messieurs, ce champ n'est pas épuisé, et il reste mieux à y recueillir que de rares épis négligés par nos maîtres ; vous en jugerez par quelques souvenirs que je rassemble presque au hasard.

En remontant seulement jusqu'aux dernières années du dix-huitième siècle, vers 1780, voici un jeune savant français, d'Ansse de Villoison, qui découvre à Venise un manuscrit de l'Iliade, enrichi des notes de vingt grammairiens d'Alexandrie et où se déroule l'ingénieux travail de la critique et de l'admiration sur ce texte vénéré, un travail de cinq siècles, à peine attesté jusque là par quelques témoignages épars, dans les autres Commentateurs d'Homère (1). Voici vers le même temps,

(1) Edition des Scholies dites Scholies de Venise (1788), réimprimées par J. Bekker, à Berlin (1825).

(1785) le philologue allemand Tychsen qui retrouve les analyses de quelques poëmes, jadis réunis avec l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans ce qu'on appelait le *Cycle épique*. Ces analyses viennent compléter et éclaircir quelques lignes d'un grammairien, sur le même sujet, conservées dans la *Bibliothèque* de Photius, et par là s'ouvrent sur le champ si vaste de l'ancienne épopée des vues toutes nouvelles, qui bientôt s'élargiront encore quand on pourra comparer les traditions épiques de la Grèce avec celles de l'Inde ancienne et celles des races germaniques. Nous demanderons bientôt à F. A. Wolf quelles conséquences l'histoire littéraire peut tirer de toutes ces découvertes (1). Mais ce sont choses déjà vieilles aujourd'hui que les idées de Wolf et les textes, alors inédits, sur lesquels Wolf a pu s'appuyer. Voulez-vous que je me rapproche de notre temps ? Je n'ai qu'à vous rappeler le nom d'Angelo Maï, de cet infatigable philologue qui a exhumé des bibliothèques de l'Italie tant de pages inédites, récits d'historiens, discours de rhéteurs, homélies et commentaires des Pères de l'Eglise, plusieurs volumes d'un intérêt aussi neuf que varié. Plus près de nous et comme sous nos yeux une mission confiée à M. Minoïde Mina

(1) Prolegomena ad Homerum (1795).

par M. Villemain, alors ministre de l'Instruction publique, n'a-t-elle pas eu pour résultat de rendre à la lumière Babrius et les Philosophumena qu'on attribue à Origène: c'est-à-dire un poete fabuliste, le seul en son genre que la Grèce puisse opposer à Phèdre, un ouvrage de controverse philosophique et religieuse qui a déjà soulevé les plus fécondes discussions et jeté de vives lumières sur l'histoire des premières hérésies. Herculanum ne nous a pas non plus restitué encore tout ce qu'elle recèle des textes philosophiques et de l'unique bibliothèque qu'on y a trouvée sortent encore, de temps à autre, les débris de quelques livres d'Epicure ou de ses disciples. On commence à mieux voir sur quelle ingrate prose a travaillé l'ardent génie de Lucrèce, et l'on comprend mieux que jamais quelles froides doctrines il a ranimées du feu de son incomparable poésie. Enfin, les nécropoles de l'Egypte où l'on n'a trouvé longtemps que des documents en langue égyptienne, viennent de nous rendre des fragments d'astronomie, des vers d'Homère, un discours entier d'Hypéride, plusieurs fragments d'autres discours du même auteur, plusieurs pages d'un traité de dialectique.

A côté de ces écrits scientifiques et littéraires, c'est une précieuse acquisition pour l'histoire que les deux cents papyrus aujourd'hui déposés dans

les Musées de Turin, de Paris et de Londres : lettres familières, comptes de dépense, pièces de chancellerie, qui nous dévoilent tant de secrets de la vie privée et de l'organisation administrative sous les Ptolémées. Une mine plus abondante encore, celle des inscriptions, a fourni aux voyageurs et aux archéologues des milliers de documents, parmi lesquels des décrets, des traités de paix, des dépêches officielles, des régistres municipaux, les inventaires du trésor de Minerve au Parthénon, les comptes de la dépense d'Athènes pour la reconstruction d'une des merveilles de l'Acropole, le temple d'Erechthée (1) des inventaires de la marine du Pirée au temps d'Alexandre, tant de pièces dont une seule avait jadis suggéré à l'abbé Barthélemy bien des vues nouvelles sur les finances athéniennes (2) et dont l'ensemble aujourd'hui, sous la main d'un critique tel que M. Boeckh, forme comme une histoire des

---

(1) Antiquités helléniques, par R. Rangabé, t. 1. (Athènes, 1842) N.º

Le second volume de cet important recueil vient de paraître ; il porte à plus de 2500 le nombre des inscriptions découvertes en Grèce depuis l'affranchissement de ce pays.

(2) Mémoire sur une inscription grecque concernant les finances d'Athènes (1792).

institutions politiques et économiques de la Grèce (1). La grammaire a eu sa part dans cette large moisson de textes inédits. Elle y a recueilli une foule de formes dialectiques qui l'aident peu à peu à refaire l'histoire des mots, à mieux connaître l'infinie variété de la langue grecque et les mille ressources de son harmonie, le rôle des dialectes inférieurs par rapport aux quatre dialectes privilégiés, la mesure enfin et la durée de la résistance que chacun d'eux opposa, soit aux causes de corruption intérieure, soit à la langue des conquérants (2).

Mais tout se tient dans l'étude de l'antiquité; les chefs-d'œuvre littéraires et les documents histo-

(1) Mémoire de l'auteur sur Polémon, le voyageur archéologue, dans la Revue archéologique de 1846; et Mémoire lu à l'Institut dans la séance du 10 août dernier, sur l'étude de la langue latine chez les Grecs dans l'antiquité.

(2) Voir les deux premiers volumes du Corpus inscript. graec. (le troisième est dû tout entier à feu J. Franz), et les deux ouvrages de M. Boeckh sur l'Économie politique des Athéniens (Berlin, 1841), qui, à vrai dire, ne forment aujourd'hui qu'un seul ouvrage.

riques s'éclairent par les monuments de l'art. Il n'est guère possible aujourd'hui d'étudier isolément tous les débris de la civilisation ancienne. Or, parmi les monuments de l'art grec que les découvertes récentes ont mis au jour, il en est qui, par le nombre et l'importance atteignent et dépassent presque les richesses du même genre accumulées dans nos collections.

Sur un point aujourd'hui assez obscur de l'Italie dans la principauté actuelle de Canino, fleurit autrefois la ville étrusque de Vulci sur laquelle l'érudition moderne n'avait plus d'autre témoignage que quelques lignes d'un annaliste latin et la brève mention de sa défaite dans les fastes triomphaux de Rome (An de Rome 473). En 1828 des fouilles heureuses ont mis à découvert, sur cet emplacement oublié, des tombeaux opulents et, dans ces tombeaux, d'innombrables vases, de dimension et de valeur diverses, quelques-uns d'un art exquis tous d'un art éminemment hellénique. (Aujourd'hui les musées publics de l'Europe et les collections particulières en ont recueilli plus de cinquante mille). Ce sont là les produits d'une école entière d'artistes que l'Etrurie attirait de Grèce et qu'elle entretenait, à grands frais sans doute, pour décorer ses somptueuses sépultures. Les peintures dont

ces vases sont presque tous ornés, offrent une galerie de sujets religieux ou de scènes familières, qui tantôt éclaircissent et tantôt complètent les récits des poëtes. A choisir seulement parmi tant d'œuvres, souvent excellentes, d'une inépuisable industrie, nos savants en ont fait des recueils qui, pour être abordables au plus grand nombre des lecteurs, auraient déjà besoin d'être abrégés (1)

Vous le voyez, Messieurs, l'hellénisme nous réservait encore bien des merveilles inédites. On a souvent parlé de la renaissance des lettres grecques au quinzième, au seizième siècle ; ne semble-t-il pas que cette renaissance dure toujours ?

Mais enfin, dira-t-on, les ruines ne sont pas inépuisables ; un temps viendra, si éloigné qu'il puisse être, où ni les manuscrits des bibliothèques, ni les cendres d'Herculanum, ni les nécropoles de l'Etrurie et de l'Egypte n'auront plus rien à nous rendre. Eh bien, Messieurs, même alors, j'en ai la confiance, la critique n'abdiquera pas ; elle poursuivra son œuvre, et l'amateur de l'antiquité ne sera pas réduit à n'apprendre qu'une leçon banale, transmise de siècle en siècle

---

(1) Voir la première exposition méthodique de ces découvertes dans le Rapporto Volcente de M. Ed. Gerhard, 1831, et l'Elite des monuments céramographiques par MM. Lenormant et de Wite, ouvrage qui formera (texte et planches) plus de trois volumes in folio.

et d'école en école.

La nature s'élargit et se renouvelle sans cesse pour le géologue ou le botaniste à qui les procédés savants de l'analyse révèlent des lois et même des faits inconnus. Elle se renouvelle pour le poëte que son âme et son talent inspirent de mille façons diverses devant ce spectacle toujours le même. Ainsi la critique sans changer d'horizons, sait pourtant renouveler pour nous le spectacle de l'histoire, en nous découvrant sans cesse de nouveaux aspects de la vérité. Chaque siècle en histoire, a ses besoins et ses préoccupations. A chaque évolution de la société moderne, nous cherchons dans l'antiquité ce qui répond à nos inquiétudes, à notre curiosité du jour, négligents aujourd'hui pour ce qui nous passionnait hier, attentifs et passionnés pour ce que nous regardions à-peine d'un œil indifférent et distrait.

Et, par exemple, Messieurs, quoi de plus célèbre et de plus constamment loué que la Politique d'Aristote? Elle a eu, depuis quatre cents ans, bien des éditeurs et des traducteurs dans toutes les langues. Que de studieux lecteurs ont pâli sur ces pages d'une philosophie si profonde et si pratique où se résument les longues épreuves, les déceptions et la tardive prudence de ces cités grecques, si jalouses de leurs institutions libres, souvent si peu habiles

à les conserver, où se révèle la fatale nécessité d'un pouvoir modérateur pour mettre un frein à leurs discordes, rassembler et contenir leurs forces, et pour diriger contre l'ennemi commun tant d'intelligence et de patriotisme indiscipliné!

Eh bien, Messieurs, je vais vous relire une de ces pages, et je vous demanderai si elle n'a pas pris, de nos jours, un sens et un intérêt tout nouveaux. Il s'agit des projets de réforme sociale que raillait Aristophane et qui, en dépit d'Aristophane et du bon sens, séduisaient encore le génie rêveur de Platon.

« Il y a (dit Aristote, après avoir analysé les deux utopies de Platon), il y a quelques autres constitutions tracées, soit par des particuliers, soit par des philosophes et des hommes d'État, toutes plus voisines de la réalité que ne sont celles de la République et des Lois. Aucun autre, en effet, que Platon, n'a introduit la communauté des enfants et des femmes, ni les repas communs entre les femmes; en général, on commence par les réformes les plus nécessaires. Ainsi quelques-uns pensent que le plus important est de bien régler ce qui concerne la propriété, comme étant la cause principale des dissensions; et voilà pourquoi Phaléas de Chalcédoine a commencé par ce point: il dit que les propriétés doivent être égales entre

les citoyens; la chose est facile, selon lui, à établir au moment de la fondation d'un Etat, mais plus laborieuse quand une fois il est fondé; néanmoins l'égalité s'établira bien vite en décrétant que les riches donneront des dots et n'en recevront pas, et que les pauvres en recevront et n'en donneront pas. Mais, en posant ce principe, il ne faut pas méconnaître (ce que l'on méconnaît aujourd'hui), que, si l'on fixe le taux des fortunes, on devrait fixer aussi le nombre des enfants; car si la famille s'accroît hors de proportion avec la fortune, la loi sera ruinée d'elle-même et, outre cet inconvénient, il est mauvais que beaucoup de riches deviennent pauvres: de tels hommes sont trop disposés aux révolutions. Il peut arriver que des fortunes soient égales, mais, ou excessives et trop favorables au luxe, ou trop chétives, et par là voisines de la misère. Ce n'est donc pas assez que le législateur les ramène à l'égalité; il faut que, [illegible] l'égalité, il cherche la juste mesure. Ce n'est [illegible] encore d'avoir assigné à tous une portion modeste; les passions sont ce qu'il faut égaliser plutôt que les fortunes, et cela ne se peut sans une bonne éducation réglée par la loi.

« Phaléas répondra peut-être que c'est précisément ce qu'il dit lui-même: il pense, en effet, que tous les citoyens doivent avoir même fortune,

même éducation. Mais il faut encore dire ce que sera cette éducation : ce n'est rien faire que de la rendre simplement uniforme. L'éducation peut être uniforme pour tous, et telle cependant qu'elle rende les hommes ambitieux d'argent ou d'honneur, ou de tous les deux à la fois. D'ailleurs les séditions ne viennent pas seulement de l'inégalité des fortunes, mais de celle des honneurs, et elles viennent, en sens inverse, de chacune de ces deux causes. La foule se révolte contre l'inégalité des richesses, les honnêtes-gens contre l'égalité des honneurs ; et les délits ne se commettent pas seulement pour obtenir le nécessaire, à quoi remédierait, selon Phaléas, l'égalité des biens. On ne vole pas (seulement) pour se préserver du froid et de la faim, mais pour jouir et satisfaire une passion ; et c'est à quoi nous ne saurions trouver de remède que dans la philosophie.

« Les plus grands crimes se commettent pour atteindre à de suprêmes jouissances, non pour subvenir à de simples besoins. Par exemple, ce n'est pas pour éviter le froid qu'on s'empare de la tyrannie : la constitution de Phaléas n'est donc bonne que contre les petites injustices. Maintenant, il s'occupe fort de bien régler la vie intérieure de la cité ; mais il faut songer



aussi aux rapports avec les voisins et avec tous les étrangers. En conséquence, la cité a besoin d'une organisation qui la rende propre à la guerre, de quoi Phaléas n'a pas dit un mot. De même pour les fortunes, il faut non seulement qu'elles soient appropriées aux besoins de la vie civile, mais capables d'échapper aux périls du dehors: aussi ne doivent-elles pas être si grandes que des voisins plus forts les convoitent, et que ceux qui les possèdent ne puissent les défendre. Il ne faut pas non plus qu'elles soient si faibles qu'elles ne suffisent pour à une guerre avec des égaux. Phaléas n'a rien déterminé de tout cela. C'est une chose utile assurément que l'égalité de fortune entre les citoyens pour éviter les séditions; mais ce n'est pas à vrai dire une grande chose. Les honnêtes gens, en effet, peuvent s'indigner de n'être pas mieux partagés que les autres, et de là semblent venir bien des attentats et des troubles. D'un autre côté, le vice est insatiable; la passion de sa nature, est sans bornes, et la plupart des hommes ne vivent que pour assouvir leur passion. En toutes ces choses donc, le vrai commencement est moins d'égaliser les fortunes que de préserver contre l'ambition les natures honnêtes, et d'ôter aux méchants le pouvoir de nuire, c'est-à-dire de faire qu'ils soient les plus faibles sans pour cela être opprimés

(1) Aristote, Politique liv. 2 ch. 4 éd. Schneider; ch. 7 éd. Bekker

Que dites-vous, Messieurs, de ces vieilles utopies et du jugement magistral qu'en a porté le philosophe ? Montaigne avait lu ces pages ; Bossuet les avait lues, et Montesquieu en cite quelques lignes dans un chapitre de l'Esprit des lois (1) ; et pourtant avez-vous souvenir qu'ils les aient appréciées à leur juste valeur ? A la lumière de nos récentes expériences, sous l'émotion de nos discordes à peine éteintes, combien nous saisit et nous touche ce spectacle des incorrigibles hardiesses de l'esprit humain aux prises avec l'inflexible et calme sévérité d'une raison savante, d'un cœur noble, mais sans illusion, qui aime l'humanité, mais qui la connaît trop faible pour être complètement heureuse sur cette terre, qui sent que la société a des lois primordiales contre lesquelles ni la pensée ni le bras de l'homme ne peuvent rien, que nous pouvons, en un mot, améliorer l'œuvre de la création, mais non la refaire !

Un siècle avant Aristote, je pourrais vous montrer Thucydide s'arrêtant au milieu du récit des dissensions de la Grèce pour résumer en quelques lignes d'une sombre énergie et d'une vérité qui n'a rien perdu à vieillir, la philosophie

(1) Esprit des Lois, V, 5.

des révolutions (1). Vous croiriez lire un publiciste moderne. Mais j'ai hâte de revenir aux lettres.

Or, Messieurs, les vicissitudes de la pensée politique, ces retours de la curiosité philosophique à d'anciens problèmes longtemps oubliés, tout cela se retrouve dans la critique littéraire. Là aussi on rencontre des souvenirs qui s'effacent un moment pour reparaître, des caprices de popularité, des erreurs de prédilection, des injustices tardivement réparées. La critique appliquée aux œuvres de la Grèce a son histoire aussi; elle a ses monuments parfois comparables en importance à ceux mêmes de l'art et de la littérature antiques.

Messieurs, un savant dont j'ai l'honneur d'être le confrère à l'Institut vient de publier un recueil de vieilles descriptions d'Athènes, depuis le quinzième siècle jusqu'au dix-septième, curieuse revue où se montrent tour à tour, à propos de cette malheureuse et immortelle cité (2), l'ignorance insouciante, la curiosité superficielle, le zèle inexpérimenté des géographes et des archéologues d'autrefois. Il y a le peintre de miniat

(1) Livre III, ch. 82 et suivant.

(2) Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles. Paris 1855, 2 vol. in 8° par le Cte Léon de Laborde.

res qui n'a jamais vu Athènes, qui l'invente à sa guise pour orner un livre de chroniques, et qui en fait tantôt une ville de Flandre, tantôt une bourgade allemande ornée de son beffroi et de ses tours gothiques. Il y a le secrétaire d'un amiral de France qui, avec son noble maître, a passé devant le Port-Lion ou Pirée sans daigner y prendre terre, et qui, sur les renseignements d'un pilote turc, a vu dans le temple de Minerve Suniade l'école où philosophait Aristote. Il y a le gentilhomme lettré qui envoie à la dame de ses pensées une relation en vers de son voyage, et qui, en face d'Athènes, trouve pour en exprimer son admiration le beau langage que voici :

> Nous n'eusmes pas un demy jour loysir
> De voir ce lieu, ou prenois grand plaisir,
> Voyant encor de la cité superbe
> Les fondements tous entiers, couverts d'herbe.
> Leur grand dessaing assez donnoit entendre
> Qu'elle pavoit grand espace comprendre.
> Ayant aussi un théâtre apperceu,
> Que le long temps desmolir n'avoit sceu :
> Sur grands piliers de marbre bien assis,
> Seize de long et de front sis à sis.
> Duquel les Grecs avoient faict à leur guise

De Saint-André une nouvelle église :
Ayant un mur au dedans faict en corne,
Que l'œil jugeoit assez estre moderne.

Il y a le géographe ignorant qui, sur ces vagues rumeurs a fait d'Athènes ou plutôt de Sétine, comme il l'appelle selon la barbarie moderne, un château avec un méchant village, peu assuré « des loups et des renards. » Il y a le Grec de Constantinople qui se croit un grand patriote parce qu'il en sait assez long pour écrire à son correspondant de Vienne une page, une seule page sur la cité de Périclès. Il y a, cent ans plus tard, le religieux français qui, du moins, a résidé quelque temps sur ces ruines avant de les décrire, mais qui les dessine encore comme s'il les avait vues rectifiées à l'européenne : on peut lire cette relation publiée par Jacques Spon, à Lyon, en 1674 (1). Certes le père Babin n'est pas un observateur indifférent. « Vous la verrez, écrit-il en parlant d'Athènes, vous la verrez icy au même état que

---

(1) C'était hier encore un livre introuvable. M. de Laborde a eu l'heureuse idée de le reproduire à part, et de le rendre au commerce pour l'instruction des gens de lettres.

est aujourd'hui, qui est tel que parmi des ruines, elle ne laisse pas pourtant d'inspirer un certain respect pour elles tant aux personnes pieuses qui en voyent les églises, qu'aux savants qui la reconnaissent pour la mère des sciences et aux personnes guerrières et généreuses qui la considèrent comme le champ de Mars et le théâtre où les plus grands conquérants de l'antiquité ont signalé leur valeur et ont fait paraître avec éclat leur force, leur courage et leur industrie : et les ruines sont enfin assez précieuses pour marquer sa première noblesse et pour faire voir qu'elle a été autrefois l'objet de l'admiration de l'univers. — Pour moi, je vous avoue que, d'aussi loin que je la découvris de dessus la mer avec des lunettes de longue vue et que je vis quantité de grandes colonnes de marbre qui paraissent de loin et rendent témoignage de son ancienne magnificence, je me sentis touché de quelque respect pour elle."
Et celui qui écrit ces lignes empreintes d'un sentiment noble et pur, prend le temple de Jupiter Olympien pour un palais de l'empereur Hadrien; dans celui de Thésée, qu'il n'a vu que par le dehors, il reconnaît un <u>ancien temple d'idoles</u> " qui depuis le règne de Thésée, roy d'Athènes qui le fit bâtir, est demeuré

en son entier. » Et Jacques Spon, le savant é
teur de la relation, discute sur ce sujet dans un
note ; il ne veut pas croire qu'un si bel et si ant
que édifice soit du temps de Cimon ; il est prê
de le comparer, pour l'ancienneté, aux pyram
des d'Egypte. Ce livre est plein de ces attributi
bizarres en partie inventées par l'observateur, en
partie acceptées par lui sur la foi des traditions
populaires. Voilà où en était, en matière d'art
la critique française, l'année où Racine donnait
Iphigénie, l'année où Boileau publiait sa
traduction de Longin, l'année où tant de contro
verses allaient s'ouvrir, à propos de Longin, sur l
plus délicates et les plus sublimes beautés de la
poésie grecque. Etonnons-nous après cela que l'
Europe, en 1687, ait vu avec indifférence Morosin
bombarder Athènes et faire sauter le Parthénon,
étonnons-nous qu'on ait failli laisser périr les
précieux dessins exécutés devant ce chef-d'œuvre
encore presque intact par le Français Jacques
Carrey, sous la protection éclairée de M. de
Nointel, notre ambassadeur auprès du Sultan
et que les efforts communs de l'artiste et l'habi
négociateur pour sauver tant de trésors, n'aient
pas eu plus de retentissement et de succès !

Un seul homme, chez nous, semblait répo

dre à ce docte enthousiasme de quelques voyageurs, c'était Fénélon qui, jeune missionnaire, s'écriait vers 1675, dans une lettre demeurée célèbre : « Je médite un plus grand voyage. La Grèce entière s'ouvre à moi ; le sultan effrayé recule ; déjà le Péloponnèse respire en liberté et l'église de Corinthe va refleurir : la voix de l'apôtre s'y fera entendre. Je me sens transporté dans ces beaux lieux et parmi ces ruines précieuses, pour y recueillir, avec les plus curieux monuments, l'esprit même de l'antiquité. Je cherche cet aréopage où Dieu annonça aux sages du monde un Dieu inconnu. Mais le profane vient après le sacré et je ne dédaigne pas de descendre au Pirée où Socrate fait le plan de sa république. Je monte au double sommet du Parnasse, je cueille les lauriers de Delphes et je goûte les délices de Tempé. Quand est-ce que le sang des Turcs se mêlera avec celui des Perses sur les plaines de Marathon (je demande pardon de cet anachronisme à nos alliés d'aujourd'hui et à la politique de nos croisades nouvelles, dont je suis loin de me plaindre), pour laisser la Grèce entière à la religion, à la philosophie et aux beaux arts qui la regardent comme leur patrie !

"arva, beata

Petamus arva, divites et insulas."

Vous entendiez tout à l'heure Pline le Jeune. Vous croyez l'entendre encore, mais Pline le Jeune de[...] un chrétien.

Si les champs bienheureux de la Grèce étaient oubliés, si ses vieux monuments étaient livrés à l'in[...]rie ou au vandalisme des Musulmans, la littérature grecque du moins était cultivée avec ardeur en France. Mais était-elle toujours bien comprise, et savai[t-]on l'apprécier comme nous aimons le faire aujourd'h[ui]. Messieurs, l'heure avance, et je ne voudrais pas a[...]buser de votre attention. Permettez néanmoins que par quelques rapprochements, je vous montre rapidem[ent] sur ce sujet, la différence des écoles et les révolutions du goût.

Quelqu'un de vous a-t-il lu, Messieurs, le trai[té] du Poëme épique par le père Le Bossu, et y a-t-il quelqu'un parmi vous qui pourrait pousser jusqu'au bo[ut] sans ennui et sans impatience la lecture d'un livre où l'Iliade est sérieusement et méthodiquement comp[a]rée à une fable d'Esope? Ce livre faisait l'admira[tion] de Madame Dacier, c'est peu dire; il charma l'élégant esprit de Madame de Sévigné. « Ah ma fille, que vous auriez bien fait votre profit d'un père Le Bosse qui était hier ici. C'est le plus savan[t]

homme du monde qu'il est possible » et ailleurs : c'est mon Mallebranche... Je suis assurée que vous aimeriez la naïveté et la clarté de son esprit. » — « Je vous exhorte à lire le Père Le Bossu ; il a fait un petit traité de l'Art poétique que Corbinelli met cent piques au-dessus de celui de Despreaux. »(1)

Quelle distance, Messieurs, entre l'informe paradoxe de d'Aubignac sur les poèmes homériques, j'oserais dire même entre les Réflexions critiques sur Longin et les vues savamment hardies de F. A. Wolf sur l'origine et les développements de l'épopée grecque ! L'art de traduire a suivi le progrès de la critique. Nous oublions trop sans doute la belle langue de Bossuet et de Racine, mais nous traduisons les anciens avec une meilleure méthode qu'au temps

(1) Lettres 587, 588, 544. edit. Monmerqué. Boileau lui-même (3e réflexion critique) appelle le traité du poème épique « un des meilleurs livres qui aient été faits dans notre langue. » Pope (Préface de l'Iliade) le cite encore comme un traité admirable. Voltaire se contente de dire « qu'il a beaucoup de réputation, mais qu'il ne fera jamais de poètes. » (Notices sur les écrivains du siècle de Louis XIV.) Ce qui est certain, c'est que ce livre a eu six éditions de 1675 à 1714. (Voir la Bibliothèque française de Goujet, T. III. page 160-162).

de Louis XIV. J'ai fait jadis passer sous les yeux de
cet auditoire quelques échantillons des traductions d'
Homère depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours,
et vous avez vu de quelle façon le poëte fut souvent d
figuré, dans notre langue, par le faux goût et le péda
tisme. Critiques et traducteurs, alors ne traitaient guèr
mieux le théâtre grec, et l'admiration même était
sujette à d'étranges méprises. Voyez quelles tortures s
imposent les interprètes d'Aristote pour appliquer rig
oureusement les doctrines de sa Poétique aux chefs-d'œu
de Sophocle! Que de scrupules naïfs à propos d'un
épisode mal adroit ou d'une légère infraction à la rè
des trois unités! Corneille, le grand Corneille, nous
fait quelquefois sourire malgré nous par ces subtilit
d'une superstition timide.

Après la superstition, l'injustice et le dénigre
ment ont eu leur tour dans cette querelle, souvent s
peu sérieuse, sur la valeur des anciens et des moder
nes. Au milieu de l'indifférence et du dédain presqu
général pour la littérature et particulièrement pour l
théâtre grec, le livre du père Brumoy fut un vrai s
rvice rendu à la critique; pourtant ce livre nous pr
sente du théâtre grec une image souvent fausse, tou
bien altérée par les préventions contemporaines. P
ambitieux que le père Brumoy, Barthélemy a
voulu faire accepter au dix-huitième siècle, non p

seulement l'analyse ou la traduction de quelques chefs-d'œuvre, mais comme un tableau abrégé de la Grèce tout entière. Au milieu d'un pareil tableau, il semble que la tragédie de Sophocle avec son austère nudité, la comédie d'Aristophane avec sa licence, se retrouveront sous leur jour naturel, avec leurs caractères originaux. Il n'en est rien, Messieurs, et dans ce livre d'ailleurs si estimable (vous savez comment et combien nous l'avons loué dans le cours de l'année dernière), ni la tragédie grecque ne sait être assez simple, ni la comédie ne sait garder ce que notre politesse lui permettrait de franches et libres allures. Trop souvent le préjugé moderne affadit les couleurs, émousse la vivacité du génie original de la Grèce. Même dans l'abrégé qu'il nous donne des doctrines d'Aristote sur la poésie, l'auteur s'oublie jusqu'à combler une lacune de la Poétique par une phrase de Marmontel (1). En un mot, Barthélemy romancier est toujours un érudit aimable, ce n'est plus le critique fin et sévère que nous admirons dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres. Il a perdu la moitié des vertus qui avaient fait de lui un des plus parfaits modèles de la science académique.

De Barthélemy à La Harpe, Messieurs, il

(1) Voyez Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, p. 199.

faut descendre; à part l'honorable tentative d'une traduction du Philoctète, en vers, tant bien que mal calquée sur le grec, sans trop d'additions ni de suppressions indiscrètes, La Harpe ne se recommande guère comme critique et traducteur des chefs-d'œuvre helléniques, que par une vague admiration pour le génie qui les a produits. Il ignore beaucoup et il aime trancher en maître les questions d'histoire et de goût; mais, malgré bien des omissions et des erreurs ses jugements sont encore lus avec fruit, parce qu'ils respirent la passion du beau, et qu'ils offrent souvent le modèle d'un style éloquent à louer l'éloquence.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des savants et des critiques de profession. Que serait-ce, s'il fallait rappeler à propos du théâtre grec, les imitations capricieuses et les jugements de Voltaire, les hardiesses de D[...] qui nous semblent aujourd'hui bien timides?

Vous voyez combien il restait à faire, au commencement de ce siècle, pour que le répertoire dramatique de la Grèce, avec ses chefs-d'œuvre encore nombreux, avec ses mille fragments encore appréciables nous fût bien connu et par son ensemble et par ses détails. Il y fallait le travail de l'érudition patiente qui recueille et classe des fragments épars dans presque tous les auteurs de l'antiquité; il y fallait le travail d'induction prudente qui tire

ces rapprochements des lumières nouvelles pour l'histoire du théâtre antique ; il y fallait enfin l'inspiration supérieure d'une critique qui sait admirer la beauté grecque sans la refaire à notre image et mêler l'impartialité du jugement historique à l'application des éternels principes de l'art. Telle a été l'œuvre des Hermann, des Welcker, des Meineke, pour la philologie ; et pour la critique littéraire, des Schlegel et des Villemain. Ainsi s'est formé l'école sagement novatrice dont la science et le goût se résument si bien, en ce qui concerne la tragédie, dans l'excellent livre de M. Patin sur les Tragiques d'Athènes (1).

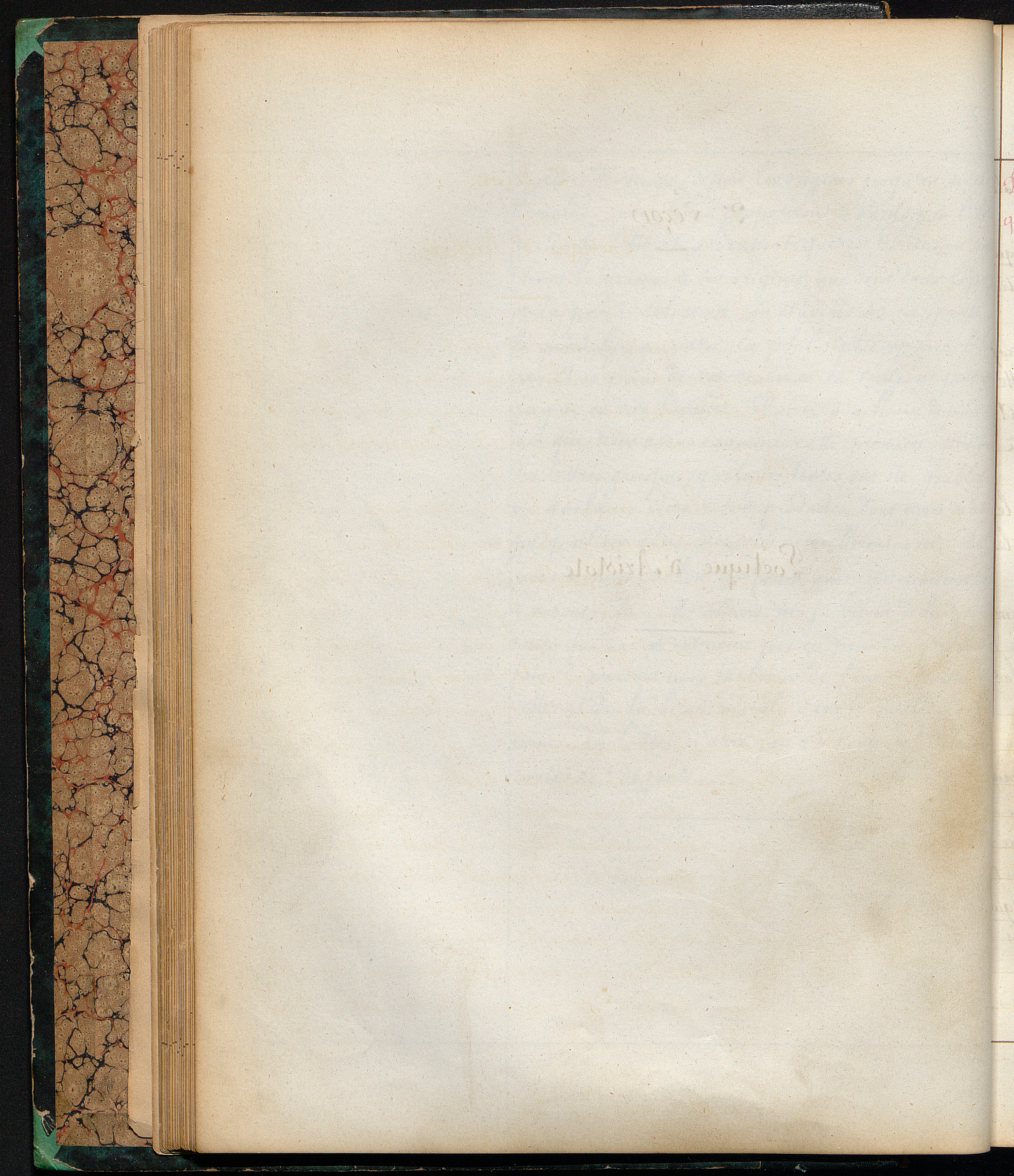
La connaissance de l'antiquité a donc, Messieurs, des vicissitudes, et, sauf certaines inconséquences que l'esprit humain n'évite guère, elle suit une voie de continuel progrès. Nous-même, cette année, en présence d'un sujet déjà traité plusieurs fois dans le cours de littérature grecque, nous tâcherons d'innover un peu sans vaine ambition et sans témérité. D'abord nous nous tracerons un autre plan. Au lieu de reprendre l'histoire des lettres grecques selon

(1) Nous sommes heureux d'annoncer qu'une seconde édition de ce livre (la première était depuis quelque temps épuisée) va prochainement paraître.

l'ordre des temps, depuis les origines jusqu'au siècle
Périclès, nous nous proposerons d'expliquer l'his
re de la littérature dramatique en Grèce, en rat
chant le drame à ses origines, qui sont dans l'épop
et la poésie religieuse, en étudiant ses rapports a
la poésie lyrique, avec la philosophie et avec l'his
re. A ce point de vue nouveau la vérité ne peut q
gagner en vive lumière. Que si d'ailleurs, depuis t
ans que nous avons examiné cette première périod
des lettres grecques, quelques textes ont été publié
ou quelques idées se sont produites, dont nous n'avo
pu profiter alors, nous les recueillerons avec soin
pour achever, selon nos forces, une consciencieuse ét
Partout enfin, Messieurs, ai-je besoin de le dire à
ceux qui ne m'entendent pas ici pour la première
fois ? partout nous tâcherons de faire ressortir de
cette étude la leçon morale sans laquelle l'enseig
ment des lettres n'aura jamais toute sa valeur n
toute sa dignité.

2e Leçon.

Poétique d'Aristote.



Du travail. Style inégal quelques transitions mal saisies.

2e Leçon.

—

Poétique d'Aristote.

L'objet de ce cours est l'étude historique du théâtre grec considéré en lui-même et dans les rapports qu'il présente avec la poésie épique et la poésie lyrique, et avec les autres genres de compositions littéraires.

Est-il besoin de le dire, cette étude sera nécessairement sommaire. Si incomplet en effet que soit aujourd'hui le répertoire dramatique de la Grèce, il est trop riche encore pour que nous ayons la prétention de l'épuiser, renfermés comme nous le sommes dans les limites de ce cours d'une année. Du moins essaierons-nous de l'étudier dans ses chefs-d'œuvre les plus éclatants et les plus purs. Notre sujet ainsi restreint sera assez vaste encore

Avant d'arriver à l'étude du théâtre grec, nous devons jeter un coup-d'œil sur les origines et sur les premiers développements de la poésie. Or, toutes les questions que soulèvent ces recherches sont à peu près posées et résolues dans la Poétique d'Aristote ; nous ne négligerons donc pas cette source précieuse de renseignements, et, tout en nous

réservant le droit de ne pas le croire toujours, nous par
nous consulterons dès à-présent Aristote.

Tâchons donc de nous faire une idée de la Poétique
d'en marquer rapidement le caractère, d'en reconnaître
les qualités et d'en signaler aussi les défauts.

La Poétique d'Aristote permet de suivre sans
de peine et de voir assez clairement la marche de la littérature
grecque depuis les époques primitives jusqu'à Alexandre le Grand. Aristote arrive au moment où
s'achèvent toutes les grandes expériences de l'esprit
humain, au moment où la littérature grecque offre
plus bel ensemble d'œuvres remarquables dans tous
genres.

En politique, il n'est pas une forme de gouvernement
dont on n'eût fait l'épreuve ; en philosophie
tous les grands problèmes avaient été agités et résolus
avec plus ou moins de succès ; en littérature, les
divers genres de poésie ont brillé du plus vif éclat
l'histoire, l'éloquence ont eu d'illustres représentants.
Les arts ont suivi les sciences et les lettres ; le règne
d'Alexandre en marque l'apogée. Aristote se présente,
qui dote la philosophie d'une méthode
qui relie, dans sa Rhétorique et dans sa Poétique
par des théories sévères toutes les œuvres de l'esprit
et de l'imagination.

L'étude de la Poétique est pleine d'intérêt

d'abord parce que ce petit ouvrage résume avec rapidité et netteté l'histoire et la théorie de la poésie dramatique, et qu'il touche en passant à toutes les autres questions relatives à la poésie ; ensuite parce qu'il a été, vers la renaissance, l'objet d'une foule de discussions passionnées et de commentaires souvent puérils, mais ingénieux. C'est à l'école d'Aristote que dans une moitié au moins de l'Europe se sont formés pendant deux siècles tous les poètes dramatiques. Ainsi la Poétique d'Aristote est en soi une œuvre importante, qui mérite une place considérable dans la littérature. Elle a un double intérêt, car elle présente l'histoire des lettres grecques, d'une part, et de l'autre l'histoire des opinions qui, dans les temps modernes, se sont manifestées à propos de celles d'Aristote.

Nous étudierons d'abord Aristote lui-même, puis nous nous efforcerons de montrer, à propos de ses Commentateurs, jusqu'à quel point la critique moderne a saisi l'esprit de la critique ancienne, jusqu'à quel point elle a respecté ou dénaturé les idées d'Aristote.

Nous ramènerons cette étude à quelques points principaux : qu'est-ce que la Poétique d'Aristote, quel en est le caractère, qu'offre-t-elle de bon, quels sont les défauts de la méthode de l'auteur,

enfin quels sont les services qu'elle peut rendre ma
ses défauts ? En effet, bien qu'elle ne réponde pas
toutes les questions qu'elle nous amène à nous poser,
elle nous offre du moins quelques indications heure
sur l'histoire des lettres grecques.

Nous n'examinerons pas ici en détail la dou
question de savoir si la Poétique, telle qu'elle ex
te aujourd'hui, est différente de celle qu'Aristote a
citée lui-même, et si elle est authentique. Qu'il n
suffise de dire que la Poétique est l'esquisse, l'éb
che d'un ouvrage plus considérable qui n'a pas été
rédigé, ou dont nous avons perdu la rédaction, ou
elle est un extrait du grand travail d'Aristote lu
même sur le même sujet, et que cet extrait a été
par une main très inhabile. Quant à l'authenti
té de ce petit livre, elle ne devrait pas faire qu
tion : c'est bien le style vigoureux et un peu se
d'Aristote. Quelques témoignages de l'antiquité
prouvent que nous avons vraiment sous les yeux
une œuvre authentique.

v. Mr. Egger, histoire de la critique chez les Grecs, ch. III. §. IV.

Après avoir défini et classé les arts d'imitation
Aristote essaie de montrer les origines de la po
et de déterminer la loi qu'elle a suivie en se dév
loppant.

Il nous en offre une théorie savante ; il
ramène à l'instinct d'imitation, d'une part

et de l'autre à l'instinct d'harmonie, sans croire toutefois que la poésie soit renfermée nécessairement dans la versification. Pour lui, la poésie peut s'accommoder de la prose comme des vers, et un poëme n'est pas un poëme parce qu'il est versifié ; « Car, autrement, dit-il, dans quelle classe commune pourrait-on ranger les mimes de Sophron et de Xénarque, les dialogues socratiques ? » Et pourtant, le dialogue socratique surtout n'offre-t-il pas un drame complet, et des développements de caractères et de passions qui appartiennent au poëte ? D'ailleurs il reconnaît que le mètre est la forme la mieux appropriée à la poésie.

« Dès l'enfance, l'homme imite par instinct, et même, un des caractères qui le distinguent des autres animaux, c'est d'être de tous le plus imitateur. C'est par l'imitation qu'il prend ses premières leçons ; enfin ce qui est imité plaît toujours, etc. Maintenant, outre l'instinct d'imitation, celui de l'harmonie et du rhythme nous étant naturel, les hommes les plus heureusement nés perfectionnèrent peu à peu ce double instinct de leur nature, et firent naître la poésie de l'improvisation. » (Trad. de Mr. Egger).

Après avoir ainsi défini la poésie, Aristote montre qu'on la peut étudier sous deux aspects,

Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονός τε καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους.. »
(Arist. Poet. Ch. 1er).

« ..Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας... Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ... ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προ-

ἄγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. »
(Arist. Poet. Chap. 4. § 1er)

selon qu'on la considère dans l'objet qu'elle se propose, ou dans les procédés qu'elle emploie.

Objet de la poésie.

L'objet de la poésie est tour à tour, suivant Aristote, humble et élevé : elle représente l'homme tel qu'il est dans la réalité, ou bien elle le rapetisse et l'amoindrit, ou bien encore elle l'embellit et lui donne une grandeur qu'il n'a pas. Cette diversité des objets de la poésie explique la variété qu'elle présente. Les procédés auxquels elle a recours sont également divers ; ainsi ils ne sont pas les mêmes dans l'épopée et dans la poésie dramatique : dans l'épopée les personnages sont toujours introduits par le même narrateur, c'est-à-dire par le poète qui disparaît complètement dans la poésie dramatique et laisse aux divers personnages qu'il met en scène le soin d'exprimer eux-mêmes leurs sentiments et leurs passions. Voici d'ailleurs comment Aristote s'en explique dans son langage précis et rigoureux.

« Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι ... ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς, ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους. »
(ch. II)

« Puisqu'en imitant on imite des êtres qui agissent, et que ceux-ci doivent être nécessairement bons ou mauvais..., il faut bien les représenter ou meilleurs qu'ils ne sont, ou pires, ou tels qu'ils sont. »

Et plus loin. « Tout en imitant les mêmes objets, dit-il, avec les mêmes moyens, le poète p[...]

« Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. »

(Ch. III)

tantôt raconter lui-même, et tantôt revêtir un autre personnage, comme fait Homère, ou bien raconter lui-même et sans changer de personnage, ou enfin mettre en action et en drame toute son imitation. »

La poésie a des rapports intimes avec tous les arts, avec la statuaire, et la peinture, et particulièrement avec la philosophie et l'histoire. En effet la poésie, qui s'appuie sur la réalité, soit qu'elle veuille la reproduire telle qu'elle est, ou la transformer, ne peut se dispenser d'étudier les faits; elle a donc avec l'histoire des rapports essentiels. Mais l'objet de la poésie ne doit pas être confondu avec l'objet de l'histoire; quelque sujet qu'elle traite, quelque personnage qu'elle représente, elle ne peut nous mettre sous les yeux la réalité pure. C'est le rôle de l'histoire d'être l'interprète fidèle de la tradition. Celui de la poésie est plus « sérieux, plus philosophique. » Elle ne reproduit pas avec une exactitude servile les actions de tel ou tel; au delà du particulier, elle atteint le général. Elle résume en un seul tableau les événements de tout un siècle; en un seul personnage, les traits de toute une génération d'hommes; elle groupe dans l'unité d'un type immortel les traits caractéristiques des mœurs et des passions humaines. Voilà comment on peut dire que la vérité poétique

est plus instructive, plus haute et en quelque sorte plus vraie que la vérité historique. Ce qui fait un des plus grands mérites de la théorie d'Aristote, c'es[t] d'avoir reconnu et établi avec une précision sans égale ce caractère de la poésie qui n'imite pas le simple phénomène placé devant les yeux du poète, mais [qui] derrière, derrière ce phénomène, la cause de tous les phénomènes analogues ou semblables, et reprodu[it] l'image d'une idée générale, d'un type qui est en nous.

Ainsi une Comédie, une tragédie sont belles et poétiques surtout, parceque les personnages qu'elle[s] représentent deviennent comme les images et les typ[es] de tous ceux qui ont eu, et qui auront les mêmes dé[-] fauts ou les mêmes qualités.

Ch. IV. § 1er

Trad. de Mr. Egger.

« ... Οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ

« L'œuvre du poète n'est pas de dire ce qu[i] est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible selon la nécessité ou la vraisemblance. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas en ce qu[e] l'un parle en vers et l'autre en prose : on pourrait m[et-] tre en vers les écrits d'Hérodote, avec ou sans les vers, c[e] ne serait pas moins une histoire. La vraie différence [est] que l'un dit ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait p[u] arriver. Voilà pourquoi la poésie est quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire. La poésie exprime en effet surtout le général, et l'hist[oire]

οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὰ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν."

(* Arist. Poét. ch. IX).

le particulier. Le général est ce que tel ou tel, suivant son caractère, aura dit ou fait, selon la nécessité ou la vraisemblance : c'est le fond sur lequel la poésie met ensuite des noms propres. Le particulier, par exemple, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qu'on lui a fait."

Aristote fait voir que le général est bien l'objet véritable de la poésie en prouvant qu'elle peut même se passer de l'histoire. En effet la comédie produit sur la scène les incidents de la vie privée que l'histoire ne recueille pas. Elle prend des noms propres au hasard, et, au temps d'Aristote*, ne traite plus des sujets réels. Dans la tragédie, si on s'attache encore à cette époque aux noms historiques, c'est, suivant Aristote, parce que nous ne sommes pas certains qu'une chose qui n'est pas arrivée soit possible, tandis que ce qui est accompli est évidemment possible. D'ailleurs il nous avertit lui-même que c'est là une habitude, et non pas un devoir des poètes, et, s'il les convie à l'étude de l'histoire, il ne veut pas les y renfermer, et il applaudit aux tentatives qu'ils pourront faire pour échapper à son joug. Il leur montre que, même dans les tragédies, il n'y a quelquefois qu'un ou deux noms connus, et que les autres sont inventés ; que quelques-unes même n'offrent pas un seul nom connu. Il cite,

par exemple, la *Fleur d'Agathon* (τὸ Ἄνθος) où tout est invention, les choses et les noms, et qui pourtant, dit-il, n'en est pas moins agréable.

Peu importe donc que les personnages de la poésie soient historiques ou qu'ils ne le soient pas ; il suffit que le fond moral repose sur l'observation de la vérité des événements, des caractères, des passions de l'humanité.

La poésie a pour objet le général, n'en doutons pas ; et voyons dans l'Achille d'Homère et dans celui d'Agathon, non pas Achille tel qu'il était réellement, mais le type de l'héroïsme impétueux, l'idéal des vertus qui font le guerrier et qui conviennent au fils d'une déesse.

Enfin l'unité de la vie d'un héros n'est pas l'unité poétique. Cette unité consiste dans une action principale autour de laquelle le poète range avec art les actions secondaires de son héros. L'art n'est donc pas asservi à la nature, et, dans la théorie même d'Aristote, l'indépendance du poète n'est pas tout à fait négligée et méconnue.

Tels sont, chez Aristote, les traits principaux d'une théorie de la poésie. Mais examinons de plus près ce qui se rapporte directement à l'objet de ce cours, c'est à dire ce qu'il pense des origines et du caractère de la poésie dramatique.

La poésie dramatique a deux genres bien distincts la tragédie et la comédie. Aristote explique la différence de ces deux genres par deux tendances différentes de l'homme, et tout aussi naturelles l'une que l'autre: la tendance à louer ou à imiter ce qui est bon; la tendance à blâmer ou à imiter ce qui est mauvais.

Arist. Poét. ch. IV. §. 2.

Les esprits élevés imitèrent les actions nobles et celles des personnages élevés: ils firent des dithyrambes, chants lyriques en l'honneur des dieux et des héros, ou des poëmes épiques sérieux.

Les esprits moins élevés imitèrent les actions des hommes vicieux, et composèrent des satires pleines de personnalités injurieuses, telles qu'on en souffrait dans les fêtes de Cérès, ou des poëmes épiques plaisants, qui étaient presque toujours ces poésies ou hymnes Phalliques dont l'usage s'est perpétué jusqu'à Aristote dans certaines villes. La première forme de ce second genre de poésie fut l'Iambe, qui l'a fait appeler genre iambique, parce que, dit Aristote, c'est dans ce mètre qu'on s'injuriait mutuellement (ἰαμβιζον).

§. 3.

§. 2

De la poésie héroïque ou dithyrambique est née la tragédie; de la poésie phallique ou satirique est sortie la comédie.

L'épopée et la tragédie sont aux yeux d'A-

ristote, deux phases distinctes d'une même pensée poétique. Mais l'épopée diffère de la tragédie par le mètre qui est toujours le même et par la forme qui est narrative. De plus elle embrasse un temps indéfini (ἀόριστος τῷ χρόνῳ) et elle admet un nombre indéterminé de personnages. La tragédie est plus restreinte; elle s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil.

Poet. ch. v.

Pour Aristote, l'épopée est le premier essai du génie poétique; la tragédie en est le dernier effort, et la création la plus complète. Elle renferme tout ce que renferme l'épopée, et même quelque chose de plus. Elle a six parties et n'en peut avoir davantage: la fable, les mœurs, les paroles, les pensées, le spectacle et la mélopée. L'épopée n'a que les quatre premières parties. Ici a surtout été admirée l'utilité de ce petit livre pour la pratique du théâtre. Mais si les préceptes qu'il donne sont en général d'une grande justesse, l'abus qu'il fait de distinctions subtiles donne à l'ensemble de sa théorie quelque chose de tyrannique et de mesquin tout à la fois. Il insiste surtout, et à bon droit, sur l'action qui fait la principale difficulté, mais aussi l'intérêt de l'œuvre dramatique. Il remarque qu'un talent médiocre peut concevoir les mœurs, animer le dialogue par des pensées

brillantes, et conserver un style toujours pur ; mais qu'un homme de génie peut seul à ces qualités joindre le mérite de l'action. Mais il ne s'arrête pas à ces vérités simples et fécondes ; il s'égare souvent dans de vaines subtilités. De là dans l'exposition, une sécheresse qui convient peu à une théorie des beaux-arts, et, dans l'austère concision du style aristotélique, on ne voit guère le philosophe ami des Muses. C'est qu'Aristote, et peut-être ce fait n'a-t-il pas été assez remarqué pendant longtemps, Aristote est arrivé à la Poétique à travers une longue série de travaux sur toutes les productions de l'esprit humain. Il a donc abordé la Poétique avec les habitudes de logicien sévère qu'il avait contractées dans ses œuvres métaphysiques et dans son Organon, avec cette indifférence du penseur profond pour tout ce qui est grâce, ornement, imagination. Aussi nous offre-t-il la science dégagée de tout intérêt dramatique, réduite à des formules. Et pourtant il ne s'agissait pas ici, comme dans ses études philosophiques, dans la Logique et dans la Métaphysique, par exemple, d'une simple classification, de pures définitions. Il était déjà plus sur son vrai terrain dans la Rhétorique, où il avait à parler de certains moyens qui ne dépendent pas de la Logique. Mais il semble tout à fait hors de son

domaine, quand il arrive à la *Poétique*; quand, au lieu de la faculté de sentir et d'admirer, il apporte à cette théorie ses habitudes trop exclusives de spéculation logiques et rationnelles.

Il y a dans la théorie d'Aristote, dans ses principes, dans sa façon de décrire, une aridité qui nous fatigue. Il met la poésie sous la dépendance absolue de la raison, parce que nulle part il ne comprend, nulle part il ne définit l'imagination comme faculté créatrice, produisant le beau selon les règles de l'art. En effet l'imagination créatrice n'est pas cette faculté qu'il appelle φαντασία, qu'il rattache à la mémoire et qui est seulement une certaine capacité de recevoir les images des objets sensibles et de les reproduire. Voilà pourquoi rien, dans sa *Poétique*, ne nous montre jamais une âme vraiment émue en présence des beautés de la poésie. Aristote n'a pas vu que l'imagination est d'une autre nature que la raison, qu'elle a peu de lois générales et beaucoup de caprices, et qu'elle répugne à une règle qui l'enfermerait dans d'étroites et infranchissables limites. Ce défaut capital explique les erreurs d'Aristote et ses défauts particuliers.

Pourtant le logicien a fait la fortune du critique au moyen-âge. La *Poétique*, venant à la suite de la *Logique*, un des plus magnifiques monuments

du génie d'Aristote, a participé de l'autorité de cet ouvrage. Infaillible dans les choses de la logique, on a cru Aristote infaillible dans les choses de la poésie. D'ailleurs on s'est laissé séduire à cette confiance d'Aristote en lui-même qui parle en législateur impérieux et qui ne semble pas même prévoir la discussion. Ainsi la Poétique se plaça sur le même rang que l'Organon.

Sous cette impression de respect et d'admiration que le moyen-âge éprouvait pour le génie du maître, il s'est formé dans l'esprit des savants, à côté de l'Aristote réel, un Aristote de convention plus impérieux encore dans ses préceptes, plus rigoureux dans ses analyses que le véritable Aristote. On a prétendu le corriger à l'aide de lui-même ; on a étendu ses préceptes avec une rigueur qu'il n'y aurait pas mise. Par induction, on lui en a prêté plus d'un auquel il n'avait jamais pensé. De ces trois unités, dont les poëtes dramatiques ont fait tant de bruit, l'unité d'action est la seule dont il ne permettait pas qu'on s'écartât ; il ne parle qu'une fois de l'unité de temps, et ne mentionne pas même l'unité de lieu. On a déterminé l'unité de temps, bien qu'il ne parle que très vaguement "d'une révolution du soleil", sans expliquer ce

Hist. de la Critique
ch. III. §. 6, 179.

qu'il entend par là. Quant à l'unité de lieu, on a conclu de son silence même qu'il la jugeait nécessaire et que la chose allait de soi sans qu'il fût besoin d'en rien dire. Voilà comment on finit par emprisonner le génie dans des entraves dont il ne put sortir, et comment s'établit "la rigoureuse théorie des trois unités, qui, malgré tant de réclamations de la Critique compétente s'appellent encore aujourd'hui les unités aristotéliques."

Telle est la Poétique d'Aristote avec ses défauts principaux, et avec quelques unes des additions maladroites des commentateurs. Mais quand on l'étudie avec soin, et qu'on ne se laisse pas décourager par la sécheresse de la théorie quand on veut être équitable, on trouve qu'après tout ce génie si ardent à pénétrer les choses, si opiniâtre ou plutôt si impérieux dans ses idées, a su tenir compte des circonstances qui pourraient modifier ses préceptes. Il a essayé de nous montrer les origines de l'art dramatique ; il a voulu en donner les règles ; mais, par instants, oubliant son système, il nous suggère des doutes sur ces origines même ; il n'est pas pleinement convaincu que la poésie dramatique dérive de l'épopée et de la satire. Dans le

Poet. Ch. IV, § 2.

chapitre IV de sa *Poétique*, il se demande avec une sorte d'inquiétude : " La tragédie est-elle parfaite ? a-t-elle pris toutes les formes qu'elle peut prendre ? " Et cette question, il n'ose pas la résoudre. Sans voir là, comme on a voulu le faire, avec trop de complaisance peut-être, le pressentiment du drame romantique, du moins prenons acte de cette indécision d'Aristote. C'est chose assez rare chez lui. Il ne concevait donc pas la poésie comme quelque chose d'absolu et d'incapable de tout progrès. Il a bien pu, en présence des oeuvres parfaites du théâtre grec, se prendre de préférence pour ces tragédies qui réunissent les qualités exquises de la méthode, du goût, de l'élégance, de la propriété ; mais cela était naturel ; il n'avait rien sous les yeux qui pût être même comparé à ces chefs-d'oeuvre de la Grèce.

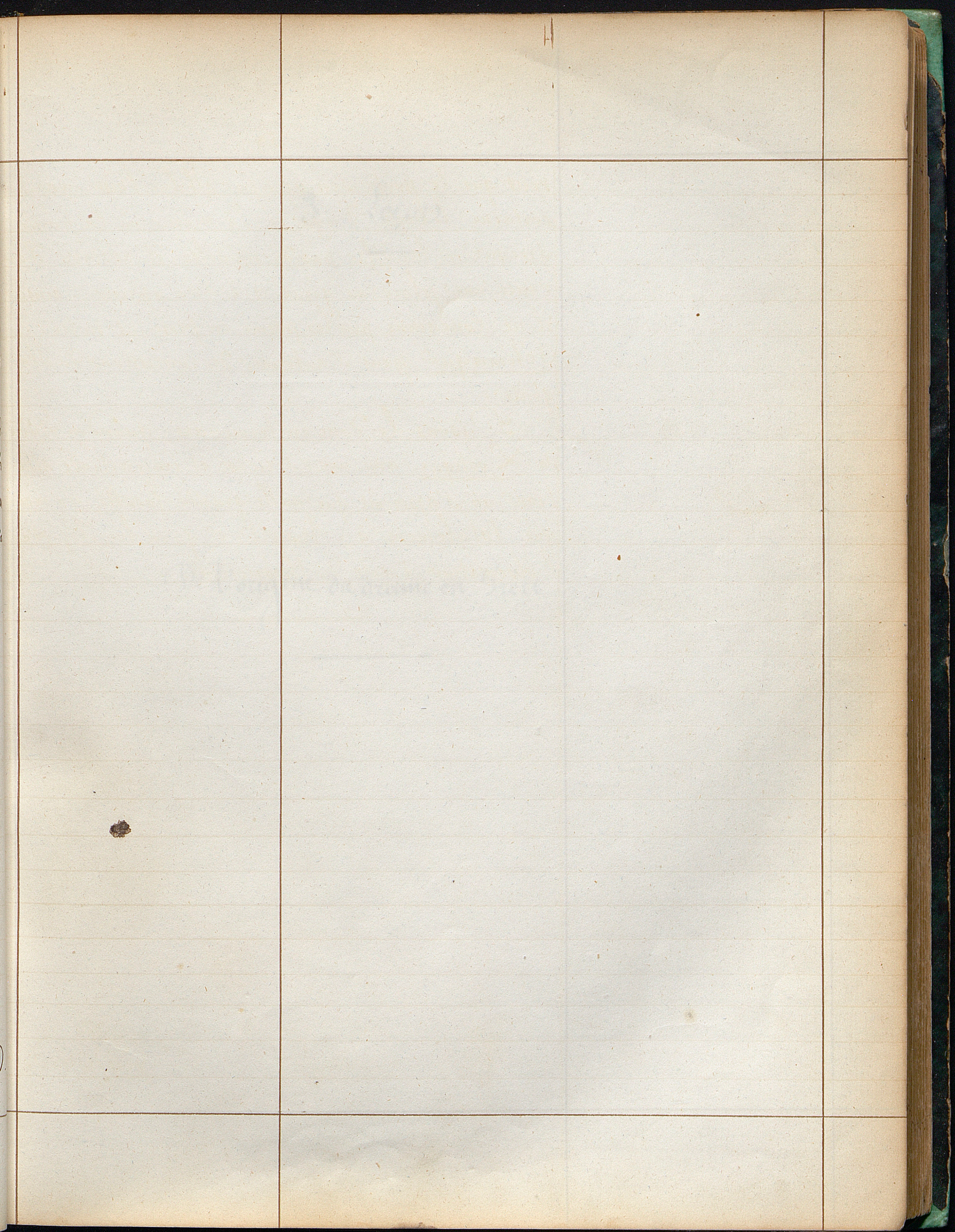
Il s'en faut d'ailleurs qu'il soit aussi sévère dans ses formules qu'on l'a représenté ; et il est loin encore, à cet égard, du P. Le Bossu, qui, dans son *Traité du poème épique*, réduit à des préceptes souvent si puérils, l'art de faire une épopée.

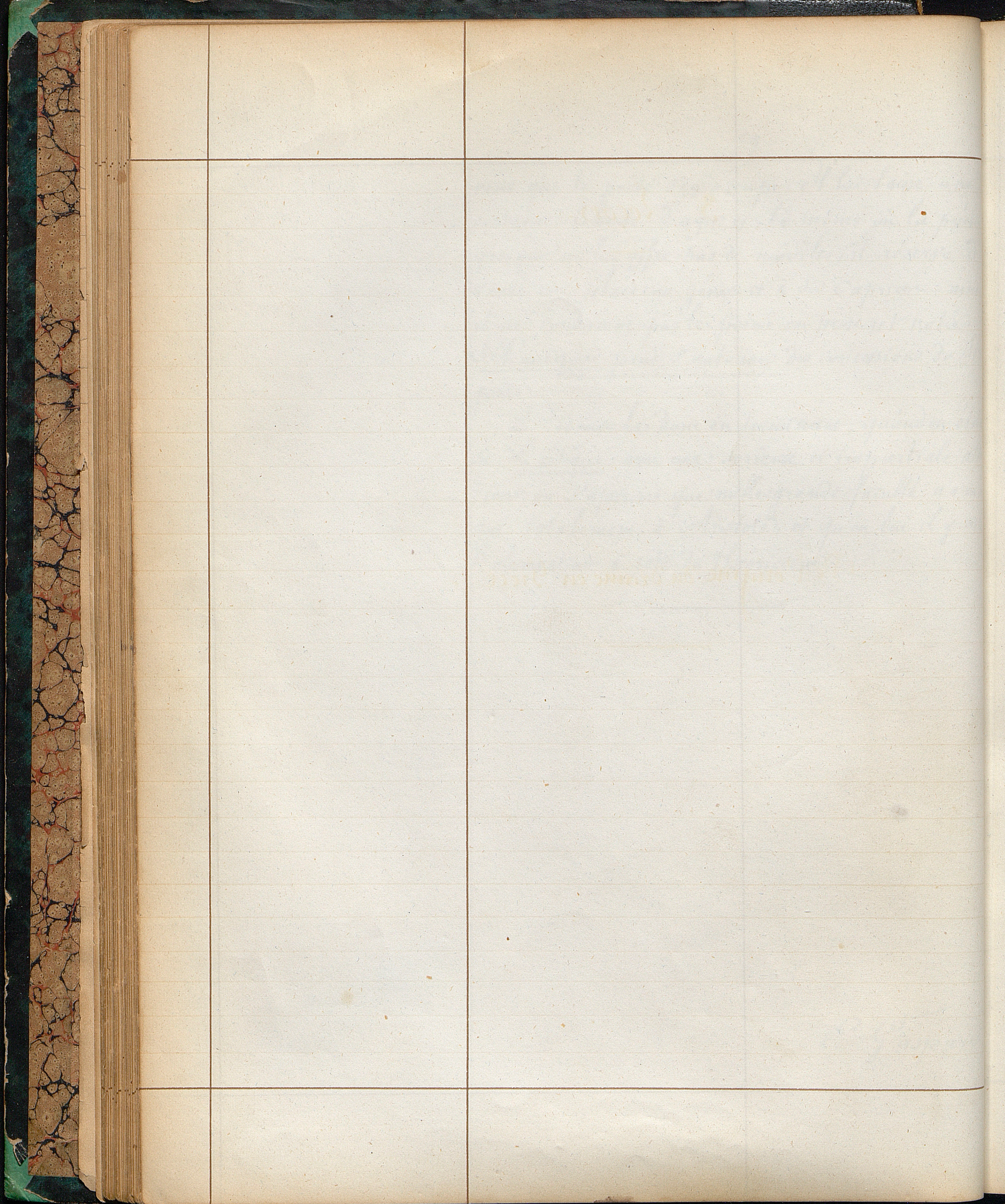
Enfin Aristote ne se perd pas dans la théorie ; il s'occupe aussi d'histoire et

vent que le poète s'en occupe. Il lui laisse une certaine liberté d'agir et, là même où la poésie grecque ne lui offre pas de modèles, il réserve d'avance une place au génie et à ses caprices : ainsi il ne condamne pas le poème en prose, et notre *Télémaque* peut s'autoriser des concessions du Stagirite.

Disons-le donc en terminant, quand on étudie la *Poétique* avec une sérieuse et impartiale attention, on s'aperçoit que nulle grande faculté n'a manqué totalement à Aristote, et qu'en lui il y avait l'observateur à côté du théoricien.

E. Gaspard.





3e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce.

Du travail. Le style est diffus et manque souvent de justesse.

3e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce.

S'il fallait s'en tenir à la théorie poétique d'Aristote, le drame aurait une double origine : il serait né de la poésie lyrique et de la poésie épique, du dithyrambe et de l'épopée. Cette théorie, qui contient une certaine part de vérité, pèche par l'excès de symétrie et de rigueur ; elle n'est si régulière, si rigoureuse, que parcequ'elle ne repose pas sur la connaissance complète des faits. Le génie sévère d'Aristote n'a pas tenu assez de compte de la variété des premières productions de la littérature grecque. Bien plus, si la théorie d'Aristote est vraie, elle ne donne en réalité qu'une origine au drame. Le dithyrambe est une esquisse de narration légendaire, un commencement d'épopée en quelque sorte ; l'épopée développe et achève le dithyrambe ; ces deux genres de poésie se confondent presque à l'origine. Quels sont donc les caractères du dithyrambe ou de l'hymne en l'honneur des dieux, telle est la question que nous devons d'abord résoudre pour jeter quelque lumière sur les origines du drame ; nous examinerons ensuite les caractères de l'épopée, et nous pourrons alors nous rendre compte de ce que vaut

la théorie aristotélique des origines du drame. Pour cela, nous commencerons par les monuments les plus récents de la poésie en l'honneur des dieux, et nous remonterons successivement aux plus anciens. Chose singulière ! ce sont les plus récents monuments de cette poésie, les hymnes orphiques, qui prétendent à la plus haute antiquité. Ces hymnes qui se composent de quatre-vingt-huit pièces en vers hexamètres, et qui célèbrent tour à tour les dieux et les déesses, sont tous évidemment d'une époque assez moderne. Ils sont écrits dans la langue du quatrième ou du cinquième siècle et ne diffèrent pas, pour le style et le mètre, du poème des Argonautiques, du poème sur les pierres, intitulé Lithiques ; comme ces poèmes, ils appartiennent à l'école Néo-Platonicienne et furent composés pour rajeunir les vieux dogmes qui périssaient et les mettre en état de lutter contre le christianisme triomphant. Ce n'est pas que par leur brièveté dogmatique, leur gravité religieuse, ces hymnes ne rappellent les chants autrefois composés à l'usage du sanctuaire en l'honneur de dieux respectés par la conscience populaire ; quelques épithètes appartiennent même aux traditions les plus anciennes des sanctuaires helléniques ; mais l'artifice, pour être habile, n'en est pas moins un artifice ; l'imitation est heureuse, mais elle est manifeste. Ce n'était pas la première fois qu'on s'é-

tait servi du nom d'Orphée pour augmenter l'autorité d'une doctrine. Les Pythagoriciens avaient déjà refait les œuvres orphiques à leur usage. Ion le tragique, dans Diogène Laërce, rapporte quelques poésies d'Orphée à Pythagore lui-même. Les disciples imitèrent le maître, au témoignage d'Aristote conservé par Cicéron. Une autre école philosophique se servit du nom d'Orphée. Le stoïcien Chrysippe, comme nous l'apprend Cicéron, prêta les doctrines de son école à ce poète vénéré, et composa des poëmes qu'il donna pour des poëmes Orphiques. Ces premiers écrits Orphiques composés par les Pythagoriciens et les Stoïciens ont disparu; mais des témoignages certains ne nous laissent pas de doute sur leur origine frauduleuse. L'antiquité ne fut pas dupe de toutes ces inventions. Nous avons vu l'opinion d'Aristote; pour Platon, les citations qu'il fait d'Orphée ont souvent un caractère ironique, et ne prouvent nullement qu'il croyait à l'authenticité des poëmes composés sous le nom de ce personnage. Il n'est pas douteux que la Grèce a révéré sous le nom d'Orphée le plus illustre de ces poëtes de Thrace qui propagèrent en Grèce, sous forme poétique, une morale austère; mais il est certain que s'il a jamais existé des poëmes Orphiques, ces poëmes sont perdus, et que ceux que nous possédons aujourd'hui sous ce nom sont l'-

Diog. Laërce, Liv. VIII, ch. 8.

De nat. deor. Liv. 1. ch. 38

——— ch. 15

œuvre des derniers défenseurs du paganisme, qui tentèrent de raffermir l'autorité du vieux dogme par une sorte de mensonge poétique, pour combattre avec plus de succès les progrès de la nouvelle religion. Ce n'est donc pas dans ces chants que nous chercherons les premières formes du génie lyrique, mais dans des monuments d'une date moins récente et d'une authenticité moins contestable. *

Nous ne mentionnerons que pour souvenir les hymnes de quelques philosophes, les hymnes de Proclus, l'hymne de Cléanthe à Jupiter, d'Aristote à la Vertu ; œuvres tout artificielles, d'une date et d'un caractère trop moderne pour nous aider à comprendre ce qu'étaient les hymnes narratifs d'où sortit l'épopée.

Les fragments de quatorze ou quinze poëtes dithyrambiques, réunis dans le recueil de Bergk, tout intéressants qu'ils sont à quelques égards, ne répondent pas davantage à notre curiosité sur

* Il y a un petit traité du rhéteur Ménandre sur les discours d'apparat, sur ces hymnes en l'honneur des dieux ou des hommes, que nous serions tentés de prendre pour guide dans ces recherches que nous faisons sur l'ancienne poésie lyrique ; mais ce livre n'est qu'une œuvre de sophiste, un recueil de préceptes sur l'art de composer des éloges et des hymnes ; il a peu d'intérêt pour la recherche que nous poursuivons.

ce point d'histoire littéraire.

Les hymnes de Callimaque sont moins éloignés de la forme primitive du dithyrambe; mais l'érudition et l'art y gênent l'inspiration. Ce sont des morceaux achevés pour la perfection du style poétique. Callimaque appartient à une école de poètes voués pour ainsi dire au culte des Muses artificielles; il est avec Théocrite le modèle d'une poésie savante jusqu'au raffinement. Ce caractère d'élégance achevée ne pouvait appartenir à l'antique poésie. En outre, il ne faut pas chercher dans Callimaque l'expression sincère et naïve des premières croyances religieuses de la Grèce; bien que plusieurs de ces morceaux aient été écrits pour des fêtes religieuses, à la cour des Ptolémées, on sent déjà le critique dans le poète. Callimaque commente, interprète ces traditions religieuses; il doute, il hésite, il fait un choix. Dans son hymne à Jupiter, il ne sait sous quel nom il doit invoquer Jupiter lui-même; il examine les différents noms donnés à ce dieu; il fait la critique des traditions reçues:

Hymne à Jupiter vers 4 et suiv.

Πῶς καί νιν, Δικταῖον ἀείσομεν, ἠὲ Λυκαῖον;
Ἐν δοιῇ μάλα θυμός· ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον.
Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσί φασι γενέσθαι,
Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ· πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο.
Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται· . . . . . .

« Mais sous quel nom l'invoquerai-je ? Est-il le dieu de Dicté ? Est-il le dieu de Lycé ? Mon cœur est dans le doute, parce que le lieu de sa naissance est contesté. O Jupiter, les uns veulent que la Crète, les autres que l'Arcadie ait été ton berceau. Grand dieu, lesquels en imposent ? Mais toujours le Crétois fut menteur. » . . . .

Des raisonnements de cette espèce qui sont fréquents dans Callimaque excluent l'idée d'une véritable inspiration religieuse et poétique.

Dans l'hymne à Délos, Callimaque ne craint pas d'ajouter à la tradition, pour mêler à ses vers d'ingénieuses flatteries à l'adresse de Ptolémée Philadelphe. Lorsque Latone veut s'arrêter dans l'île de Cos pour enfanter Apollon, celui-ci encore enfermé dans le sein de sa mère prend néanmoins la parole pour écarter Latone de l'île de Cos, que les destins, dit-il, ont réservée à un autre dieu fils glorieux des Sauveurs, c'est-à-dire à Ptolémée Philadelphe.

Hymne à Délos, vers 162 et suiv.

Callimaque se joue trop spirituellement de la tradition pour être un poète enthousiaste et convaincu tel que nous nous figurons les premiers poètes lyriques de la Grèce. Il nous faut encore remonter au-delà de ses hymnes pour nous rapprocher de l'ancienne poésie.

Cette poésie, nous sommes bien près de la rencontrer dans Pindare. Pindare, lorsqu'il mêle à l'histoire de ses héros les souvenirs de l'histoire des dieux, les exprime avec une sorte d'émotion respectueuse qui révèle en lui tout à la fois le poète et l'interprète de la religion. Cependant sa raison hésite et recule parfois devant certaines traditions singulières, étranges ; l'esprit critique perce involontairement au milieu même de son enthousiasme. Dès la première Olympique, l'histoire du festin de Tantale, de l'épaule de Pélops dévorée par Cérès, répugne au génie poli et cultivé de Pindare. La défiance du poète s'éveille, il croit la tradition mensongère, parce qu'elle est injurieuse pour les dieux:
Ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν ἐοικὸς ἀμφὶ δαιμόνων καλά.
« L'homme ne doit rien publier que de beau sur les Dieux. » Et Pindare cherche à dégager la vérité de la fiction ; il viole la tradition, mais c'est pour l'épurer, pour l'ennoblir. Si Pélops a disparu, c'est que le dieu du trident l'a enlevé sur ses coursiers pour le transporter dans le palais de Jupiter ; si le bruit s'est répandu que les dieux s'étaient partagé son corps, ce bruit est l'ouvrage d'un voisin jaloux et malveillant.
Pindare refait l'histoire, plutôt que de manquer de respect aux dieux.

Ἐμοὶ δ'ἄπορα γαστρίμαργον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι.

« Loin de moi d'imputer aux dieux une telle voracité ; non, jamais ! »

Ces scrupules de Pindare, quoique nés de sa piété même, n'auraient peut-être pas trouvé place dans les hymnes des premiers poëtes lyriques ; leur foi naïve et grossière ne jugeait pas les actes de ces dieux que nous voyons se mouvoir si librement, avec des passions si diverses dans l'Iliade et l'Odyssée : ils étaient volontiers crédules jusqu'à l'absurdité, jusqu'à l'impiété même !

On retrouve cependant, dans la quatrième Pythique de Pindare, avec des développements qui touchent aux proportions épiques, un ton de gravité religieuse qui rappelle comme les leçons même du sanctuaire. Les personnages de l'histoire des Argonautes ont la grandeur de personnages épiques, leur caractère est tracé en traits rapides mais ineffaçables ; il est déjà dramatique. Les poëtes dramatiques qui viendront après Pindare trouveront chez ce poëte de fortes esquisses qu'il suffira d'achever pour en faire des drames. Pindare nous fait donc bien apercevoir les rapports du dithyrambe avec l'épopée et avec la poésie dramatique ; il nous aide à comprendre comment

l'hymne en se développant peut devenir une épopée, et comment celle-ci contient déjà les éléments du drame.

En remontant un siècle ou deux au-delà de Pindare, nous trouvons la collection des hymnes homériques. Ces hymnes, quoique postérieurs à Homère, nous offrent enfin dans leur naïve simplicité quelques-unes des plus anciennes traditions de la Grèce, particulièrement les traditions relatives aux mystères d'Eleusis et de Bacchus, aux oracles de Delphes. On sent dans ces hymnes un respect profond et sincère pour toutes les traditions religieuses, même pour celles dont la moralité semble le plus équivoque; on y admire les illusions naïves d'une superstition qui ne dispute rien aux fables recommandées par une tradition lointaine. Il y a là une émotion à la fois poétique et religieuse; on sent le prêtre dans le poète. L'aède qui compose ces hymnes est comme l'intermédiaire entre les hommes et les dieux; il fait monter jusqu'aux dieux les prières et les actions de grâces des mortels; il transmet aux mortels la volonté des dieux, ou leur raconte ce que les dieux ont fait pour la race des hommes. Quelques-uns des hymnes homériques ne sont que l'exorde ou l'épilogue de poèmes plus étendus; le poète met son récit sous la protection

du dieu dont il va dire les actions ; sa narration achevée, il s'adresse de nouveau à la divinité qu'il avait invoquée au début du poème.

L'aède (ce mot prend ici un sens nouveau et caractérise toute une époque) ne chante pas seulement pour quelques initiés introduits dans le sanctuaire par un privilège dont ne jouit pas la foule ; il chante pour le peuple tout entier. C'est au milieu de l'agora, c'est dans l'assemblée des Hellènes qu'il accomplit ce qu'on peut appeler son office religieux et poétique ; il entend, il recueille tous les sentiments de la foule, pour les lui rendre animés, échauffés de tout le feu d'une vive imagination ; le peuple est de moitié dans l'œuvre du poète ; il donne et reçoit tour à tour l'inspiration.

Quoique les hymnes homériques aient été mutilés ou remaniés par des mains souvent inhabiles, quoique les hymnes à Apollon ou à Mercure, par exemple, résultent de la combinaison artificielle et récente de plusieurs fragments d'hymnes plus anciens en l'honneur du même dieu, leur antiquité n'est pas douteuse et se prouve par l'étrangeté même de certaines traditions qu'ils acceptent et consacrent. Quel récit plus singulier que celui de la fondation de l'oracle de Delphes, dans l'hymne à Apollon Pythien ! Apollon a besoin de

ministres pour son temple de Pytho; il aperçoit un navire Crétois qui vogue vers Pylos; il s'élance sur ce navire sous la forme d'un dauphin, le dirige par sa volonté toute puissante vers la terre où il doit rendre ses oracles, et institue les Crétois gardiens et prêtres de son temple:

Hymne à Apollon Pythien; vers 210 et suiv.

« Le divin Apollon réfléchissait au fond de son âme pour savoir quels hommes seraient les ministres de son temple dans l'âpre Pytho. Tandis qu'il est occupé de ces pensées, il découvre au sein des mers un vaisseau rapide que montaient de nombreux et vaillants Crétois, partis de Gnosse, ville de Minos. Aussitôt ils sont choisis pour offrir les sacrifices à la divinité, pour publier ses lois et redire les oracles que donne le laurier qui s'élève dans les vallons du Parnasse. Ces Crétois sur leur navire chargé de richesses voguaient vers Pylos, dans le dessein de commercer avec les habitants de cette ville. Dès qu'Apollon les aperçoit, il se précipite dans la mer sous la forme d'un dauphin, puis il s'élance et reste couché sur le navire, tel qu'un monstre terrible. Aucun des nautoniers ne reconnut la présence de la divinité; mais chaque fois que le dauphin s'agitait, il ébranlait toutes les poutres du vaisseau. Les matelots, tout tremblants, assis sur les bancs des rameurs, ne tendaient point les cordages, ne

déployaient point les voiles, et, laissant les rames immobiles, ils voguaient poussés par le souffle impétueux du Notus. D'abord ils doublèrent le cap Malée, cotoyèrent la Laconie, Hélos, située sur les bords de la mer, et vinrent près de Ténare, demeure du Soleil bienfaisant; c'est là que paissent toujours ses troupeaux à la riche toison; car il règne seul sur cette contrée. Les Crétois désiraient aborder à ce rivage, pour mieux considérer le prodige, et pour voir enfin si le monstre restera sur le navire, ou s'il se plongera dans les flots; mais le gouvernail n'obéit point à la main du pilote; le vaisseau, cotoyant le fertile Péloponnèse, poursuit sa route, et poussé par un vent favorable Apollon sans effort le dirige sur les ondes. Dans sa course rapide, le navire passe devant Arène, l'aimable Argyphée, Thryos, où l'Alphée offre un gué facile, et vers les hauts remparts d'Epy, non loin de la sablonneuse Pylos; il laisse les rivages habités par les ~~[illegible]~~ Crouniens, la Chalcide, Dyme, et la divine Elide où règnent les Epéens. Quand il arrive près de la ville de Phères, toujours emporté par le souffle de Jupiter, on aperçoit au sein des nuages la montagne qui s'élève dans Ithaque, Samé, Dulichium et la verte Zacinthe. Après avoir cotoyé les rives du Pé-

loponnèse, lorsqu'enfin ils découvrent le golfe de Crissa qui sépare le Péloponnèse du reste de la Grèce, l'impétueux Zéphyr, par la volonté de Jupiter, se précipite du haut des airs, afin que le vaisseau sillonne plus rapidement les vagues. »

Ici un peu de confusion se mêle au récit par l'intervention inattendue et inopportune de Jupiter. Apollon semble n'avoir pas besoin du secours de Jupiter pour diriger le navire. Il y avait probablement deux récits de la fondation de l'oracle de Delphes: dans l'un, le navire était dirigé par Apollon; dans l'autre, il était poussé par le souffle de Jupiter qui voulait réaliser les désirs d'Apollon. Ces deux récits seront mêlés dans l'hymne que nous citons, et ainsi s'explique le secours qu'Apollon reçoit de Jupiter.

Lorsque les Crétois sont enfin arrivés au terme de leur course, Apollon leur apprend à quel ministère ils sont destinés:

« Nautoniers, ô vous qui jusqu'à ce jour avez habité Gnosse, couronnée de forêts, vous ne reverrez plus cette ville charmante, ni vos riches demeures, ni vos tendres épouses, et désormais vous resterez ici pour garder mon temple honoré par la foule des mortels. Je suis le fils de Jupiter; c'est moi qui suis Apollon, moi qui vous ai

conduit en ces lieux, à travers les abîmes de l'Océan.
Je ne méditais contre vous aucun mauvais dessein;
mais j'ai voulu vous consacrer à la gloire de ce
temple qui recevra les hommages de tous les
peuples. » . . . .

Tel est ce récit, dont la naïveté, la singularité
même indiquent assez la date. Cette transformation
d'Apollon en dauphin, cette idée bizarre est franche-
ment acceptée par le poète; rien ne trahit dans sa
narration aucun scrupule d'incrédulité, ni même
de surprise; il expose la croyance populaire, qui
est aussi la sienne, et ne soupçonne pas qu'elle puisse
être fausse. Cette vocation involontaire des Crétois, à
qui Apollon impose, pour ainsi dire, le don de
prophétie, n'étonne pas davantage sa conscience
enthousiaste et naïve.

Pour le style de ces hymnes, il est net, rapide,
il est semé de ces épithètes homériques qui carac-
térisent d'un trait juste et vif les hommes ou les
choses; il est plein d'expressions heureuses, où l'on
ne sent point la recherche; il brille d'un vif et
naturel éclat poétique; c'est le style de poètes
doués d'un heureux génie, qui parlent une langue
à la fois simple et riche, et naturellement belle

On peut encore remonter au-delà de la
simplicité des hymnes homériques; mais il faut

pour cela sortir de la Grèce. Une tradition, qui remonte peut-être à Megasthènes, (historien et géographe grec qui remplit pour Seleucus Nicator une mission auprès d'un roi de l'Inde, Sandracottus) rapportait que l'Iliade avait pénétré jusque dans l'Inde et qu'on l'y chantait dans la langue du pays. Peut-être faut-il reconnaître dans ces prétendues traductions de l'Iliade les poëmes originaux de l'Inde, dont il est regrettable que les Grecs n'aient pas eu connaissance. Or de même qu'Homère poëte épique avait des rivaux dans le Haut Orient, de même les auteurs des hymnes homériques avaient été devancés dans l'Inde par les poëtes auxquels on doit la riche collection des hymnes Védiques. Ces hymnes, qui n'ont été bien connus en Europe que depuis ces dernières années, nous donnent le complément de l'histoire de la poésie grecque; ils nous font assister à la naissance même de toute poésie. Nous y voyons éclore, pour ainsi dire, la légende païenne dont nous admirions tout à l'heure le développement, l'épanouissement dans les hymnes homériques. Rien n'est plus intéressant que ce travail irréfléchi et naïf de l'esprit qui donne un corps, une vie aux images créées par la poésie même du langage humain. Ainsi la simple métaphore devient une allégorie,

puis une légende, puis un poëme et enfin un dogme. Le nom même des divinités indiennes trahit leur origine. Agni n'est à l'origine que le feu du sacrifice, la flamme qui consume les offrandes, mais ce feu devient bientôt, dans l'hymne des Vedas, un personnage réel qui agit, qui pense, qui vit en un mot, qui a des ancêtres et des descendants, enfin qui a toute une histoire.

Voulez-vous savoir comment l'Aurore a pu devenir une divinité; lisez l'hymne en l'honneur de cette déesse, et voyez en quelques lignes la métaphore grandir, se développer, arriver à la plénitude de l'existence poétique:

Rig. Veda; Trad. de Mr. Langlois, Tome 1. p. 222.

" Conductrice éclatante des saintes paroles, l'Aurore étale toutes ses parures; pour nous ouvrir les portes du jour, en éclairant l'univers elle nous en révèle toutes les richesses. L'aurore a réveillé tous les êtres. De sa main puissante elle invite le monde endormi à se mouvoir; elle invite l'homme à jouir, à faire les pieux sacrifices, à grandir sa fortune. A ceux qui ne voyaient plus dans les ténèbres, elle apporte son secours pour qu'ils puissent voir au loin. L'aurore a réveillé tous les êtres. Grâce à toi, nous aurons la richesse, grâce à toi, l'abondance, grâce à toi l'honneur et le pouvoir, grâce à toi le sacrifice où tu conduis toutes les créatures que visite la lumi-

ère. L'Aurore a réveillé tous les êtres.

Cette fille du Ciel nous apparaît resplendissante, protectrice, couverte de son étincelant manteau, reine de tous les trésors que la terre renferme. Heureuse Aurore, brille aujourd'hui pour nous! Sur la route des Aurores passées qu'elle suit, elle est l'aînée des Aurores qui s'avancent, des Aurores éternelles. Elle ranime à sa clarté tout ce qui vit; elle vivifie tout ce qui est mort. Aurore, c'est toi qui as créé le feu pour l'œuvre sainte; c'est toi qui as manifesté le monde par la lumière du soleil; c'est toi qui as réveillé les hommes pour qu'ils offrent le sacrifice: voilà la noble fonction que tu as remplie parmi les Dieux! "

L'Aurore, qui n'est que l'éclat du jour matinal, est bientôt devenue, d'images en images, la fille même du Ciel; elle qui répand partout la vie, ne peut manquer de l'avoir en elle. La magie involontaire de l'imagination poétique en fait rapidement une divinité. Ainsi s'explique la création du polythéisme chez les peuples orientaux.

Mais au milieu des mille divinités que le polythéisme enfante, on voit déjà s'élever et dominer l'idée et l'image d'un dieu suprême. Le Jupiter homérique, avec sa toute puissance, ne manque pas non plus à la poésie religieuse des Védas. La poésie indienne a

pour louer ce dieu, de magnifiques accents; elle a une grandeur, une simplicité qui passe tout ce que nous avons vu dans les hymnes grecs. Dans les hymnes homériques, le poète n'a pas tout à fait disparu; au milieu même de l'inspiration religieuse, on sent comme un effort naturel et gracieux de l'imagination pour animer et soutenir la beauté du récit. Dans les hymnes des Védas, dans l'hymne à Indra, par exemple, il n'y a plus que le brahmane qui annonce au peuple la vérité religieuse, qui est* possédé d'une admiration sans borne pour la toute-puissance du dieu qu'il célèbre, et qui revêt l'expression de ce sentiment d'une poésie involontaire, née de son émotion et de son enthousiasme.

* Comme

Trad. du Rig-Veda, de M. Langlois. Tom. 1. p. 461.

« Le dieu qui est né le premier; le dieu qui justement honoré, a embelli de ses œuvres les autres dieux, celui dont la force et la grandeur infinie font trembler la terre et le ciel, ce dieu-là, peuples, c'est Indra!

Le dieu qui a consolidé la terre ébranlée, qui a frappé les nuages irrités, qui a étendu l'espace de l'air rendu plus vaste, qui a raffermi les cieux, ce dieu-là, peuples, c'est Indra!

Le dieu par qui vivent tous les êtres, qui a renvoyé le lâche ennemi dans sa caverne ténébreuse, qui, vainqueur d'innombrables ennemis, s'empare de leurs dépouilles, comme le chasseur de sa proie, ce dieu-là,

peuples, c'est Indra.

. . . .

« Le dieu dont les ennemis se demandent : où est-il ? et se disent en le voyant si redoutable : ce n'est pas lui, ce dieu vainqueur, ce dieu fécond ; qui terrasse ses adversaires, donnez-lui votre foi ; ce dieu là, peuples, c'est Indra !

« Le dieu qu'implore la prière du riche, qu'implore la prière du pauvre, à qui s'adresse le brahmane dans ses invocations, à qui s'adresse le poëte dans ses chants ; ce dieu à la noble face, qui reçoit le soma[1] pressé pour lui, ce dieu-là, peuples, c'est Indra !

« Le dieu à qui appartiennent les coursiers, les champs féconds, les vaches ; à qui appartiennent les villes et les chars remplis de richesses ; le dieu qui a produit le soleil et l'aurore, qui conduit les eaux, ce dieu-là, peuples, c'est Indra !

« Le dieu, par qui les peuples obtiennent la victoire, que les guerriers dans les combats invoquent à leur secours ; celui qui a été le modèle de l'univers, celui qui anime les êtres inanimés, ce dieu-là, peuples, c'est Indra !

. . . .

« Le dieu devant qui s'inclinent avec vé-

(1) Liqueur du sacrifice.

nération le Ciel et la Terre, devant qui frémissent les montagnes ; celui qui après avoir bu le Soma, sent ses forces s'accroître, et s'arme de la foudre qu'il porte dans sa main puissante, ce dieu-là, peuples, c'est Indra !

. . . .

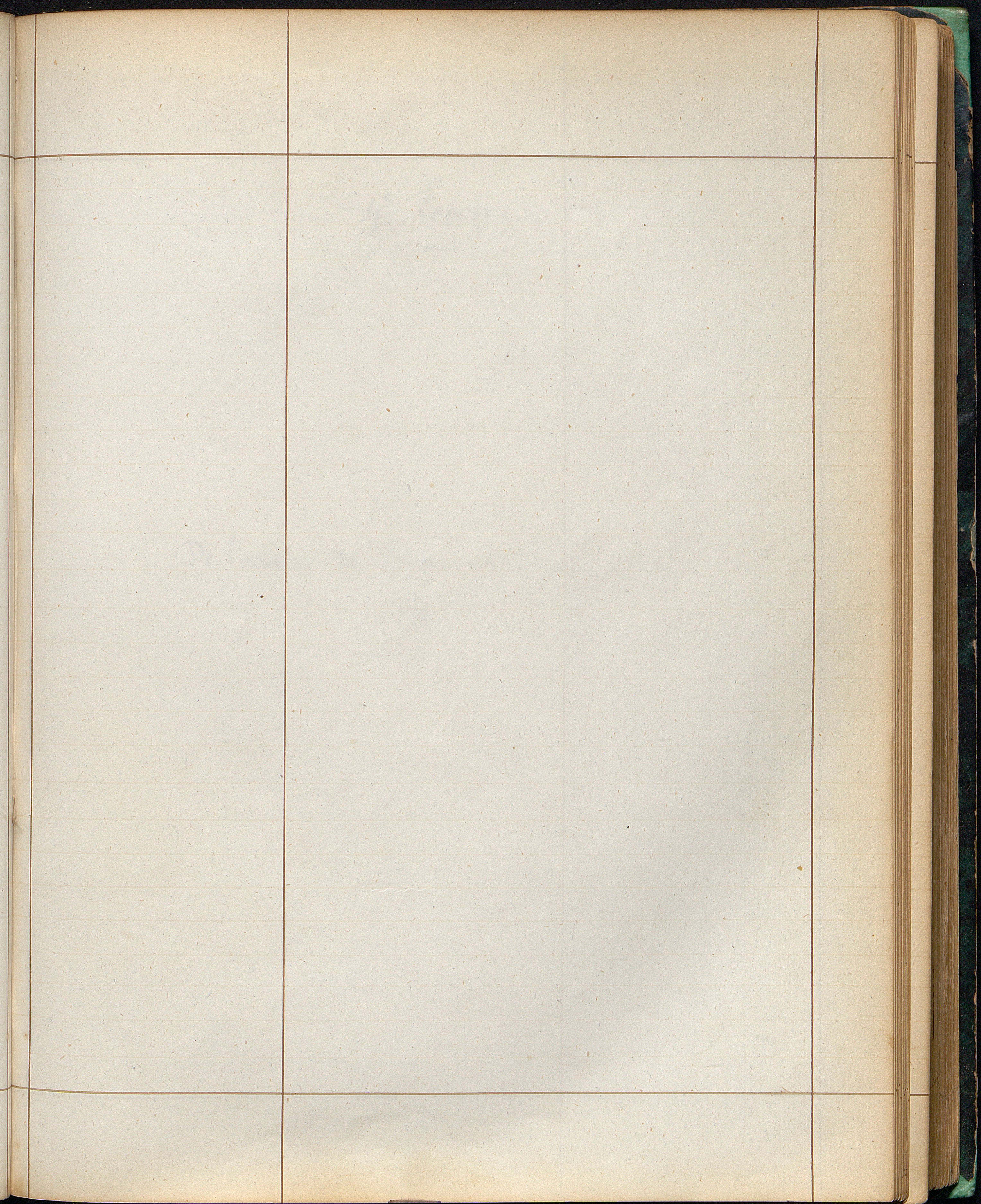
« Le dieu qui accueille les libations, les offrandes, les hymnes, les prières, le dieu qui protège les pieux mortels, celui que fortifient nos sacrifices, que fortifie notre Soma, que fortifient nos présents, ce dieu-là, peuples, c'est Indra !

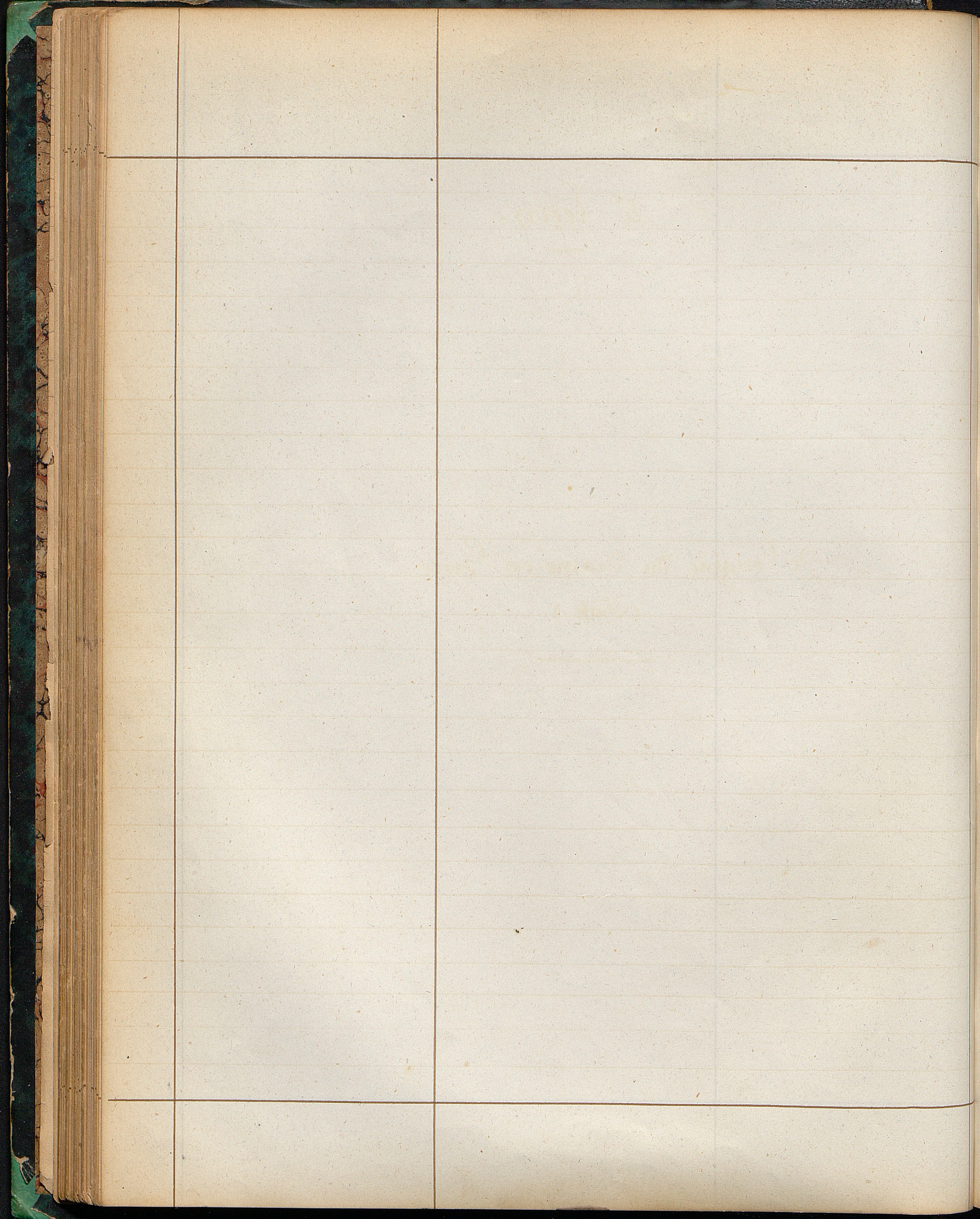
« A l'homme qui te fait des libations et des offrandes, ô dieu invincible, tu accorderas la richesse, car tu es juste ; et nous, ô Indra, puissions-nous, sans cesse aimés de toi, et dans l'abondance que tu nous assures, t'offrir tous les jours notre sacrifice ! »

Telle est la poésie à sa naissance ; elle est marquée d'un caractère vénérable, sacré ; on peut l'appeler la poésie d'adoration. Il est regrettable qu'Aristote n'ait pas connu les Védas, que la conquête d'Alexandre ne lui ait pas révélé ces hymnes si précieux. Sa *Poétique* se serait enrichie de quelques chapitres de plus ; il aurait mieux connu les origines de toute poésie humaine, et ainsi il aurait pu donner de ses premiers développements une histoire pleine d'intérêt et de variété, au lieu de les renferme[r]

dans quelques formules trop rigoureuses pour contenir toute la vérité ; en nous rapprochant de l'origine même des choses, il nous eût mieux fait comprendre le progrès ultérieur de l'esprit humain.

Bertin.





4e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce.

(Suite).

Un seul texte extrait de Cicéron témoigne de quelque travail en dehors des notes

4e Leçon

De l'origine du drame en Grèce (Suite).

Nous avons vu dans les précédentes leçons qu'Aristote fait naître la tragédie de l'hymne et de l'épopée. Nous avons étudié en particulier l'hymne antique, ou Ἔπος, chant d'un caractère primitivement religieux et célébrant en même temps que les actions des dieux, les exploits des héros leurs descendants. Il nous reste à parler de la seconde source de la tragédie, selon la définition trop rigoureuse d'Aristote, c'est à dire de la poésie épique, ou Ἔπος, proprement dite. Le cadre de l'épopée est plus vaste que celui de l'hymne ; c'est toujours un chant, mais un chant de plus longue haleine, où nous voyons paraître non plus seulement une divinité ou un héros, mais plusieurs héros à la fois, avec toutes les légendes qui se rattachent à leur existence et à leurs exploits fabuleux.

Les épopées furent plus nombreuses dans l'antiquité que ne le croit chez nous un préjugé vulgaire. La Bibliothèque de Photius nous a conservé au moins les titres de seize épopées, qui formaient ce qu'on appelait le Cycle épique. C'est là un mot

qui a donné lieu à bien des discussions, et à de nombreuses erreurs. Un ouvrage de M. Bonchaud, publié en 1797 sur ces matières prouve qu'elle était peu connue à cette époque.

Qu'était ce donc que le Cycle épique ? un recueil d'épopées qui, formant comme un vaste cercle (κύκλος) racontaient en vers hexamètres les principaux évènements de la Grèce depuis la création du monde jusqu'à la mort d'Ulysse et jusqu'aux derniers faits de l'histoire de sa famille. Dans ce Cycle trouvaient place les principales traditions classiques du Paganisme ; c'était donc comme un choix fait entre ces innombrables traditions et les poèmes où elles s'étaient conservées. Ce Cycle se composait de seize poèmes distincts, mais reliés entre eux dans la suite par quelques poètes savants. Ces poèmes étaient :

1° La Théogonie, ou Hérogonie ; elle célébrait la naissance des dieux ou des héros. Cette Théogonie n'était pas celle d'Hésiode. Les auteurs de la réunion de ces poèmes avaient ou pouvaient avoir sous la main divers matériaux ; mais ils se réservaient le droit de choisir celui des poèmes écrits sur un même sujet qui leur agréait le mieux comme plus remarquable ou plus conforme à l'esprit général et à l'ensemble du Cycle.

2.° *Titanomachie*, ou combat de Jupiter contre les Titans. Ce poème est attribué à Arctinus ou à Eumélus.

3.° *Gigantomachie*, lutte de Jupiter contre les Géants, attribuée à Télésinus

4.° *Danaïs*, récit des aventures des filles de Danaüs. Ce poème n'avait pas moins de 2500 vers.

5.° *Argonautiques*.

6.° *Heracléide*, attribuée à Créophyle, ou à Cynéthon.

7.° *Theséide*. On en cite une de Diphile, une de Pythostrate. Ce ne sont peut-être là que les noms des poëtes qui plus tard ont retouché la Théséide Cyclique.

8.° *Amazonide*, attribuée à Homère.

9.° La *Thébaïde Cyclique*, bien distincte de celle d'Antimaque.

10.° L'*Œdipodée*, qui, selon un témoignage ancien, avait 5600 vers. Elle fut sans doute remaniée plus tard par Ménélaüs, Lysimaque, Antagoras. Pausanias la place sur la même ligne que l'Iliade et l'Odyssée.

11.° *Alcméonide*, ou la guerre des Epigones. C'était le récit de la seconde guerre de Thèbes où avaient figuré les fils des héros du premier siège. Ce poème portait le nom d'Alcméonide, à cause du

rôle important qu'y jouait Alcméon fils d'Amphiaraüs. Quelques auteurs l'attribuent, mais sans certitude, à Homère.

12° <u>Chants Cypriens</u>, probablement composés en Chypre. L'auteur en est Hégésias, ou Stasinus, tous deux Cypriotes, ou Homère lui-même. Suivant une antique légende, Homère pauvre, et ne pouvant donner de dot à sa fille, aurait consenti à faire présent à Stasinus, son futur gendre, des Chants Cypriens. Ce poëme, dont le titre n'indique pas le sujet, n'était pour ainsi dire qu'un long prologue de l'*Iliade*. Il embrassait tous les faits principaux qui avaient précédé la querelle d'Achille et d'Agamemnon. C'est dans un passage de ce poëme que des commentateurs ont cherché et prétendu trouver l'explication de cet hémistiche de l'*Iliade*:

Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

(*Iliade*, I, 5)

Voici ce passage: « Il fut un temps où d'innombrables races d'hommes se répandaient sur toute la terre au vaste sein. Jupiter, qui le vit, eut pitié de la terre qui nourrit tous les hommes, et dans sa sagesse, il résolut de la soulager. Il alluma la grande querelle de la guerre d'Ilion, afin de faire disparaître par la mort ce fardeau

pesant, et les héros étaient tués dans les plaines de Troie, et le dessein de Jupiter s'accomplissait."
Les Chants Cypriens avaient onze livres.

13° *Éthiopide*, composée par Arctinus (de Milet), avait plus de 9000 vers. Elle commençait à l'arrivée des Amazones devant Troie. Les événements principaux en étaient la mort de Memnon, fils de l'Aurore et roi des Éthiopiens, la mort d'Achille, tué par Pâris, le jugement des armes, le Cheval de bois et la prise d'Ilion.

14° *Petite Iliade*, par Lesches, poète cité par Aristote dans sa *Poétique*. C'est en parlant de ce poème qu'Aristote, fidèle à son principe que le drame est né de l'épopée, cite huit sujets que l'auteur tragique pourrait selon lui détacher de la Petite Iliade, tandis que l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'en peuvent fournir chacune qu'un ou deux. (1)

---

(1) "Ταγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ ἐκ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους, καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες."

15.° Prise de Troie, par Arctinus. Cette œuvre avait dans l'antiquité une grande réputation. Virgile l'a suivie, dit-on, pas à pas dans son 2.e Livre.

16.° Viennent enfin plusieurs poèmes réunis sous le nom de retours (νόστος); poèmes qui racontent les diverses destinées des guerriers après la prise de Troie. On citait jusqu'à cinq épopées portant ce titre. On les attribue à un certain Hagias de Trézène.

Le Cycle épique se terminait par la Télégonie d'Eugamon le Cyrénéen, poème ainsi nommé de Télégon fils d'Ulysse et de Circé. Telegon, sans doute après de longues recherches et de périlleux voyages, finissait par aborder à Ithaque où il tuait Ulysse, son père, sans le connaître.

Telle est cette œuvre dont chacune des parties fut composée séparément, mais dont l'ensemble fut formé sans doute par une école de savants et de poètes vers le temps de Pisistrate. Mais pour être en partie artificielle, cette vaste composition n'en est pas moins d'une antiquité irrécusable. Les diverses épopées qui la constituent remontent aux 6.e, 7.e, 8.e siècles avant J.C, de 776 à Pisistrate. Elle est contemporaine des Aèdes, auteurs des hymnes homériques, et pour

suite appartient à une époque voisine de l'Iliade et de l'Odyssée.

Il ne nous en reste guère qu'une centaine de vers; mais ces vers ne sont pas indignes d'Homère même, et par leur façon large et simple ils rappellent les hexamètres de l'Iliade et de l'Odyssée. On n'y trouve rien qui ressemble à l'élégance recherchée d'Antimaque, l'auteur d'une Thébaïde. Antimaque, Pisandre, Panyasis se distinguent de l'école Cyclique par le travail savant de leurs poëmes. Pour eux la poésie n'est plus l'hommage lyrique et enthousiaste rendu aux divinités ou aux héros, dignes descendants de ces divinités; ce n'est plus, même un récit naïf, crédule, mais beau par l'ingénuité même, des hauts-faits des dieux et des hommes; ce n'est plus l'expression des sentiments de la nation entière, et comme la consécration poétique des légendes qui font l'histoire de presque toutes les sociétés naissantes; mais c'est un exercice d'imagination, une œuvre d'ambition littéraire. Plutarque, dans la Vie de Timoléon, indique le procédé artificiel de développement familier à Antimaque. Aussi lui et son école ne sont-ils pas, à l'exemple des vieux poëtes Cycliques, cités comme autorités en matière de poésie et d'histoire; tandis

qu'Hérodote dans ses *Histoires* cite l'auteur des *Chants Cypriens* comme témoin des faits qu'il raconte.

On a conjecturé que le Cycle pouvait n'avoir été composé que pour compléter l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Cette vaste machine n'aurait été construite que pour mettre en relief les poèmes d'Homère. Cette opinion ne peut être admise. Les analyses de ces poèmes, parvenues jusqu'à nous, prouvent assez que l'intention des auteurs n'a pas été de former comme un large cadre où l'on se placer l'œuvre d'Homère. On a relevé plusieurs contradictions entre ces épopées particulières et celles d'Homère; il suffira d'en indiquer quelques-unes (1): L'*Iliade* ne fait rien connaître de l'immolation d'Iphigénie. Les poèmes Cycliques l'immolent. On voit paraître dans l'un d'eux un Néoptolème qui ne peut être celui de l'*Iliade*. Ulysse dans l'*Odyssée* revient par mer. Les Cycliques le font retourner

---

(1) Ces contradictions ont pu être relevées, grâce à l'analyse de six de ces poèmes parvenue jusqu'à nous; à la traduction en prose de Dionysius de Milet, ouvrage perdu, et au résumé en vers de Pisandre, résumé qui a pour titre Ἡρωϊκαὶ Θεογαμίαι (Voir la Bibliothèq. d'Apollodore et la pièce 109 - Supplément de l'Anthologie.)

par terre dans sa patrie. Et d'ailleurs peut-on supposer avec vraisemblance que des poëtes auraient été composer cent mille vers dans l'unique intention de donner aux poëmes d'Homère comme un début et une fin? Ces poëmes se suffisaient bien à eux-mêmes et l'École Cyclique n'a pu songer à faire de l'Iliade et de l'Odyssée le but commun et le centre de leurs ouvrages.

Il faut donc en conclure que le Cycle n'est pas de date récente et comme fait après coup dans une intention toute systématique. L'ancienneté en est bien avérée, et, à défaut d'autres preuves, ne suffit-il pas de voir que plusieurs de ces poëmes sont attribués à Homère? Il y a donc une sorte de parenté entre Homère et les auteurs du Cycle, puisque la Thébaïde, les Amazones, les Epigones sont quelquefois mises sous son nom. Si quelques-uns de ces poëmes ont mérité un tel honneur, c'est qu'ils n'en étaient pas indignes. En effet, Photius, d'après l'autorité du grammairien Proclus, les place sinon tout à fait au niveau des poëmes d'Homère, au moins bien peu au dessous. Ces jugements sont confirmés par d'autres témoignages, et si la forme la moins équivoque, la plus honorable de l'éloge c'est l'imitation, on sait qu'après bien d'autres poëtes, Virgile (et c'est tout dire) n'a pas dédaigné de prendre pour

modèle Arctinus à côté d'Homère. Ainsi l'étude du Cycle, comme celle des hymnes, nous conduisent au même résultat : elle nous montre à l'origine de la société grecque la poésie et la religion confondues.

On voit que dans la Grèce antique tous les talents se résumaient dans la poésie. La poésie nous apparaît comme l'auxiliaire et l'interprète de la religion ; quelque fois elle n'est que la religion même. Ce caractère se retrouve dans l'hymne et dans l'épopée, qui n'est que le développement de l'hymne. Cet hymne était simplement un chant lyrique où trouvait place le récit des actions des dieux et des héros. Ce récit, agrandi, développé, a donné naissance à l'épopée ; puis de l'épopée s'est détaché le dialogue.

Maintenant on peut juger ce que vaut une étrange idée de Lamotte, à savoir qu'Homère a dû sa réputation dans l'antiquité à l'absence de concurrents. Les anciens ne parlent-ils pas souvent des ἀοιδοί, ou Aèdes et des Rhapsodes ? Ces Aèdes, ces Rhapsodes sont loués, cités dès le temps de Pindare. La vérité ne saurait être méconnue aujourd'hui, si l'on replace Homère au milieu de cette société de poètes, qui tous chantent en même temps que lui les légendes mythologiques, religieuses ou historiques de la vieille Grèce. Homère

n'est plus aujourd'hui ce qu'il était pour l'ancienne critique française, un phénomène unique et comme isolé dans l'âge héroïque de la Grèce. De ceux qui accompagnent ou suivent Homère, on peut conclure à ceux qui l'ont précédé. L'épopée n'est donc pas une œuvre merveilleuse qui soit sortie un beau jour de son cerveau, comme une Minerve toute armée. Comme toutes les grandes créatures, elle est le résultat des efforts poétiques de nombreux esprits qui formaient des écoles épiques et travaillaient sur les vieilles légendes comme sur un canevas commun. Aristote avait pressenti et affirmé, au nom de la raison même, que l'Iliade et l'Odyssée n'avaient pas ouvert la voie de l'épopée: dans aucun art, quel que fût le génie des artistes, on n'a vu du premier coup et comme essai, produire des chefs-d'œuvre. Ces épopées antérieures à Homère sont perdues, mais elles n'en ont pas moins dû exister. Qu'étaient ces aèdes, Phémius, Démodocus, que nous entendons chanter dans Homère, sinon des poètes épiques comme lui? Comme lui, ils chantent les grands événements de la guerre de Troie, les malheurs des Grecs après la chute de la superbe Ilion. Ces récits étaient de véritables épopées qui ne diffèrent de l'œuvre homérique que par l'étendue et la beauté, mais qui s'en rapprochent par les

« Nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae: quod ex eis carminibus intelligi potest quae apud illum et in Phaeacum et in Procorum epulis canuntur. »
(Cic. ad Brut. ch. 18).

caractères essentiels. Partout, dans ce temps, l'aède chante, sans se préoccuper des règles d'un art encore inconnu ; il chante et ses chants, expression vraie de la tradition historique ou religieuse, forment naturellement une épopée sans qu'il ait cherché à en composer une, sans qu'il se doute peut-être qu'il est poète épique. Plus tard viendra une autre méthode de composition épique, une méthode réfléchie et savante ; mais, chose remarquable, ce n'est pas dans ces épopées d'un autre âge qu'Aristote cherchera le modèle d'unité poétique sur lequel il veut que se forme le drame ; c'est dans Homère qu'il trouvera ce modèle ; tant ces premières œuvres de la Muse grecque l'emportèrent naturellement sur celles d'un art plus raffiné. Au reste, cette partie de la théorie d'Aristote peut nous sembler un peu étroite. Bien des œuvres diverses, et non inspirées par l'hymne ou l'épopée, précédèrent à Athènes le théâtre régulier, le drame proprement dit. Dans quelle mesure donc l'auteur dramatique s'est-il dans l'origine inspiré de l'épopée, comment il doit s'en inspirer, qu'est-ce que cette unité si parfaite, l'idéal d'Aristote, c'est ce qu'il nous reste à étudier.

Brédif.

5e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce
(Suite).

rédaction consciencieuse, mais diffuse, d'un médiocre style.

5e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce (Suite).

Nous avons vu, dans la précédente leçon, avec quelle fécondité l'épopée s'est développée en Grèce entre le neuvième et le cinquième siècle, et combien les poëtes de cette école supposent de poëtes antérieurs; combien l'Iliade et l'Odyssée supposent d'essais successifs avant la perfection dont elles nous offrent le modèle. Les cent mille vers du Cycle épique et les vingt-cinq mille vers des œuvres homériques ne sont qu'une partie de cette vaste encyclopédie épique. En présence de cette richesse incroyable de la poésie dans les siècles héroïques, de nombreuses réflexions se présentent à nous. Arrêtons-nous quelques instants sur celles qui ont rapport à l'origine et à l'esprit de la poésie dramatique.

Le premier et le principal caractère de cette épopée des vieux âges que nous avons vue se développer, c'est qu'elle est vraiment nationale et originale. Là aucun emprunt fait aux littératures étrangères. La langue, il est vrai, les croyances religieuses, quelquefois même les idées ont-

leur origine dans l'Orient; mais langue, religion et idées se sont profondément modifiées sur le sol de la Grèce. Nous n'insisterons pas sur les origines orientales de la langue grecque; elles nous sont aujourd'hui démontrées avec la dernière évidence. Pour la mythologie grecque, nous devons avouer que ses origines sont encore entourées de bien des obscurités: cependant il est à peu près démontré que les traditions primitives de la religion des Hellènes, sont analogues pour le fond aux religions orientales, surtout à celle de l'Inde. Ainsi, on trouve une analogie frappante entre le Ζεύς Διός (Divus) des Grecs et le nom Déva qui en sanscrit désigne les dieux des Védas; entre Οὐρανός et Varouna; entre Κένταυρος et Gandarva. Il est aussi assez facile de signaler dans l'Iliade et l'Odyssée quelque ressemblance avec certaines scènes des deux grands poëmes indiens du Ramayana et du Mahabharata. Ainsi, dans l'Odyssée, la vengeance d'Ulysse massacrant les prétendants peut être comparée avec une scène du Mahabharata, et, dans l'Iliade, l'expédition de Diomède et d'Ulysse avec un autre récit du même poëme.* Mais il serait facile de faire des rapprochements de ce genre avec quelques passages des Niebelungen de l'Allemagne et des Romances du Cid; et de telles comparaisons ne prouveraient nullement que

*(Voir les fragments traduits par Mr. Theod. Pavie, Paris, 1844, 8°)

les poëmes d'Homère aient été connus des auteurs de ces poétiques légendes. Ces rapprochements ont leur importance, sans doute, au point de vue du goût, mais il faut les considérer comme de simples coïncidences et se garder d'y voir les traces d'une imitation réfléchie. L'épopée primitive de la Grèce est donc entièrement nationale et originale ; elle naquit et se développa sur le sol même de la Grèce ; elle y trouva le sujet de ses œuvres si diverses dans le fond même des traditions les plus vénérées. Les plus vénérées, avons-nous dit car les épopées homériques sont l'expression exacte des traditions historiques et religieuses des premiers temps ; et l'art y a moins de part qu'on ne croit d'ordinaire. Le surnaturel y naît de la religion même, il y est rarement artificiel. Voltaire, qui a beaucoup affirmé et qui par suite s'est souvent trompé, Voltaire qui comprenait peu l'antiquité, a cependant bien jugé Homère à cet égard :

Voltaire, Essai sur le poëme épique, ch. 2.

« Quand Homère composa l'Iliade, (supposé qu'il soit l'auteur de tout cet ouvrage), il ne fit donc que mettre en vers une partie de l'histoire et des fables de son temps. Les Grecs n'avaient alors que des poëtes pour historiens et pour théologiens ; ce ne fut même que quatre cents ans après Hésiode et Homère qu'on se réduisit à écrire l'histoire en prose. Cet usage, qui paraîtra bien ridicule à beaucoup de lecteurs, était très raisonnable.

un livre, dans ces temps-là, était une chose aussi rare qu'un bon livre l'est aujourd'hui : loin de donner au public l'histoire in folio de chaque village, comme on fait à-présent, on ne transmettait à la postérité que les grands événements qui devaient l'intéresser. Le culte des dieux et l'histoire des grands hommes étaient les seuls sujets de ce petit nombre d'écrits. On les composa longtemps en vers chez les Egyptiens et chez les Grecs, parce qu'ils étaient destinés à être retenus par cœur et à être chantés. Telle était la coutume de ces peuples si différents de nous. Il n'y eut, jusqu'à Hérodote, d'autre histoire parmi eux qu'en vers, et ils n'eurent en aucun temps de poésie sans musique."

Remarquons en passant que dans ces lignes Voltaire laisse déjà percer un doute sur la parfaite authenticité de l'Iliade et de l'Odyssée. Malgré ce doute, malgré les épigrammes que Voltaire a mêlées comme toujours à son jugement, le résumé qu'il fait de l'esprit et composition homérique est à la fois simple et vrai. On a discuté souvent sur la part que l'on devait assigner à l'invention et à l'art dans la composition homérique ; mais si l'on attribue, comme faisait l'ancienne critique française, la plus grande part à l'artifice, ces poèmes perdront avec leur autorité historique une grande partie de leur intérêt. S'il en faut croire le témoignage de Lamotte, voici comment pensait

(Lamotte),
Discours sur Homère;
1re éd. de l'Iliade, p. 39;
qui précède sa traduction
ou plutôt son résumé de l'Iliade; ouvrage qui ne
donne de l'original qu'une
idée si incomplète et si fausse,
qu'on pourrait l'appeler l'Iliade de Lamotte.

Boileau sur cette question littéraire :
« Je me souviens, dit-il, qu'un jour je demandais raison à M. Despréaux de la bizarrerie et de l'indécence des dieux d'Homère. Il dédaigna de les justifier par le secours trivial des allégories, et il voulut bien me faire confidence d'un sentiment qui lui était propre; quoique tout persuadé qu'il en était, il n'eût pas voulu le rendre public : c'est qu'Homère avait craint d'ennuyer par le tragique continu de son sujet; que n'ayant de la part des hommes que des combats et des passions funestes à peindre, il avait voulu égayer le fond de sa matière aux dépens des dieux mêmes, et qu'il leur avait fait jouer la comédie dans les entr'actes de son action pour délasser le lecteur que la continuité des combats aurait lassé sans ces intermèdes. » Pour nous, nous avons peine à croire que ce jugement soit vraiment celui d'un juge aussi éclairé que Boileau. Il faut avouer pourtant que le savant Boivin, dans son Apologie d'Homère, reproduisait vers le même temps une opinion toute semblable. Malgré ces graves autorités, nous croyons que réduites à l'invention et à l'artifice les fictions homériques perdent leur intérêt et souvent deviennent presque puériles. Que penserions-nous, en effet, au premier chant de l'Iliade, du rôle de Vulcain intervenant entre Jupiter et Junon, racontant comment

en un moment de colère Jupiter le lança du haut de l'Olympe, et comment après avoir roulé un jour entier dans l'espace il tomba sur le soir dans l'île de Lemnos et se tordit la jambe, et cela pour mettre en gaîté les autres dieux :

Iliade, I, 599-600.

ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν,
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

Que dirons-nous de cette invention, si on l'attribue à un écrivain composant à loisir ses fables dans le silence du cabinet ? Elle nous semblera ridicule, et plusieurs autres ne le seront pas moins. Mais ces fables nous charmeront sans nous étonner, si nous y voyons seulement les vieilles légendes de la Grèce embellies par le génie poétique. En un mot, si les fictions des poëmes homériques sont considérées comme des inventions réfléchies, elles perdent la plus grande partie de leur beauté poétique et religieuse.

Ce n'est pas qu'il ne se trouve çà et là dans ces poëmes quelques inventions qui semblent personnelles ; par exemple, la personnification des Prières, la ceinture de Vénus, &c. C'est encore par un travail de ce genre que le poëte distribue à chaque divinité son rôle dans les combats autour d'Ilion ; mais il est impossible de ne pas reconnaître que le principal caractère de cette épopée primitive, c'est que le merveilleux y vient de la conscience des peuples plus encore que de

l'imagination du poète. Ce cachet de l'œuvre homérique ne se rencontre déjà plus dans Apollonius de Rhodes ; dans l'Enéide, il n'est pas difficile de sentir au premier abord le travail du poète érudit et artiste, qui tantôt s'inspire du souvenir de quelques traditions de la Grèce, et tantôt cherche à corriger par les ornements de la poésie la sécheresse des anciennes traditions de la vieille Italie. Dans les poèmes homériques, au contraire, on assiste au développement naturel des grandes traditions nationales. Sans doute l'Iliade et l'Odyssée montrent un rare sentiment du beau et du vrai, mais un sentiment simple encore et irréfléchi.

La pensée religieuse dans Homère offre des caractères analogues ; elle a encore quelquechose de vague et d'indécis, sous une forme déjà correcte et brillante. Les dieux nous sont représentés le plus souvent avec des proportions humaines, avec une majesté contenue ; ils sont déjà, en partie, l'expression complète de cet anthropomorphisme où s'est complu le génie plastique de Phidias. Si l'on voit quelquefois reparaître les divinités gigantesques des premiers âges avec leurs formes bizarres et monstrueuses, ces exceptions nous étonnent et elles font contraste avec le reste du récit. Ainsi, au premier livre, nous sommes fort étonnés de trouver le récit de l'intervention du

géant Briarée en faveur de Jupiter menacé par les autres dieux. Ces souvenirs de l'antique mythologie forment un contraste bizarre avec la nouvelle religion hellénique qui nous représente d'ordinaire les dieux sous des traits et avec des sentiments plus voisins de l'humanité ; nouvelle forme de la naïveté de l'art à cette époque. Un art plus réfléchi aurait fait disparaître des contradictions dont s'offensait plus tard la critique Alexandrine.

Mais ces fictions bizarres nous intéressent par un autre côté. Dans la merveilleuse abondance des fables épiques, il s'en fallait bien que tout fût propre au drame. Et d'abord, comment reproduirait-on sur la scène tout ce qui a rapport aux dieux monstrueux et gigantesques des premiers âges ? Malgré la bizarrerie des images, l'épopée peut en quelque façon faire illusion à l'esprit par le choix heureux des expressions et par l'habileté des descriptions. Aristote l'a dit :

« La tragédie doit étonner par une sorte de merveilleux. L'épopée, pour étonner encore plus, va jusqu'à l'incroyable, parce que ce qui se fait chez elle n'est pas jugé par les yeux. »

« Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν. μᾶλλον δ'ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιΐᾳ τὸ ἄλογον δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν. διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα. » (Poet. Ch. 23 - p. 6)

Pour n'en citer qu'un exemple dans la Théogonie d'Hésiode, les premiers vers pouvaient charmer les esprits des Grecs par une sorte de grandeur : mais

comment ferait-on figurer sur la scène ces dieux de la première religion hellénique : le Chaos, l'Érèbe, la Nuit ; puis le Jour et l'Ether, nés de l'union de la Nuit avec l'Érèbe, enfin la Terre et Uranus, ou même les luttes d'Uranus et de Saturne ? Ces idées mythologiques des premiers Hellènes n'ont pas encore reçu tout leur développement ; elles sont trop près de l'allégorie primitive. On serait également forcé d'écarter les Titans, fils de la Terre, monstres à peine dégagés du Chaos, et qui ne sont guère que la personnification grossière des forces aveugles de la nature. A peine accessibles à l'épopée, ces dieux ne sauraient être propres à la représentation dramatique ; ils auraient étonné et rebuté les spectateurs, et de plus toute l'adresse des machinistes aurait été impuissante à les représenter. On sait pourtant que les Cyclopes, peut être les Lestrigons, et le géant Prométhée ont figuré sur la scène. Dans le Prométhée enchaîné d'Eschyle, nous voyons la force et la violence personnifiées ; enfin la déesse Io qui très probablement paraissait sous la forme d'une génisse. Tout cela est bien grossier, il est vrai, et après ces bizarreries fournies au poète par la tradition nous avons besoin, nous qui pourtant ne sommes pas spectateurs, nous avons besoin de lire la dernière et admirable scène entre Prométhée et

Mercure, pour comprendre comment le Prométhée a pu être représenté devant le peuple athénien. Hercule est encore un de ces personnages qui semble embarrassant pour le poète dramatique. Or on sait qu'Hercule est pour ainsi dire un dieu à double face; il est grand, puissant; c'est le fils de Jupiter qui vient délivrer la terre des monstres et des brigands: celui-là convient à la tragédie; mais il y a un Hercule possédé de l'amour des femmes, et d'une galanterie souvent brutale; il y a l'Hercule glouton. Une autre légende nous représente Hercule déracinant la vigne de Sylle, ravageant sa cuisine et vidant sa cave, et détournant ensuite le fleuve voisin pour laver la maison, et se faisant ainsi reconnaître de celui qui l'a pris comme esclave. – Ici, admirons la liberté du drame grec; il a gardé le droit et le secret de mettre sur la scène ces bizarres histoires; il leur a trouvé une place dans la comédie et dans le drame satyrique. Vienne maintenant Bacchus, le plus oriental des dieux helléniques, celui qui a subi le plus de métamorphoses, celui dont la vie fournit le plus d'anecdotes merveilleuses, et ce sera nouvelle matière au drame plaisant. Suivant ~~Homère~~ Aristote:

" Homère a donné la première idée de la comédie en peignant dramatiquement le rire non

"... Τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον, ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας. ὁ γὰρ Μαργείτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ Ὀδύσσεια

πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. » (Poet. ch. 4)

en odieux, mais en ridicule; car son Margitès est à la Comédie ce que l'Iliade et l'Odyssée sont à la tragédie. » Mais il est vraiment inutile de remonter à une épopée plaisante pour comprendre la naissance de la comédie; il suffit pour cela de se reporter au côté ridicule du caractère de quelques personnages divins, tels que les représentent la tradition vulgaire et l'épopée.

Ainsi de cette immense variété des anciennes traditions, la tragédie a choisi les épisodes où la divinité, par ses formes, par ses sentiments et par ses passions se rapproche de l'homme, et ceux où les héros s'élèvent presque jusqu'à la divinité: le drame satyrique et la comédie ont choisi les épisodes où les caractères des dieux ou des héros se découvrent sous leurs côtés grotesques. Ainsi l'épopée est à la fois le fond de la tragédie, du drame satyrique et elle a fourni quelques éléments même à la comédie.

Maintenant, l'épopée qui fournit au poète des sujets intéressants, offrait-elle aussi l'idée de l'unité d'action qui est la loi du drame? Et ici nous touchons au problème agité depuis un demi-siècle entre F. A. Wolf et ses adversaires. L'unité était-elle assez visible dans l'Iliade et l'Odyssée pour conduire naturellement au besoin de l'unité dans le drame? Aristote, qu'il faut toujours citer en

ces matières, déclare qu'il y a dans ces poèmes la véritable unité épique, l'unité d'action :

Poét. ch. VIII p. 2. « La fable devra être une, non par l'unité du héros, comme quelques-uns l'ont cru » . . . .

« Homère s'est bien gardé d'employer dans son Odyssée toutes les aventures d'Ulysse, comme sa folie simulée, sa blessure au mont Parnasse, dont l'une n'est liée à l'autre ni nécessairement, ni vraisemblablement ; mais il a rapproché tout ce qui tenait à une seule et même action, et il en a composé son poème ».

Voilà pour l'Odyssée. Il porte le même jugement sur l'Iliade :

—— ch. XXII, p. 2. « Homère s'est bien gardé de traiter la guerre de Troie en entier, quoique, dans cette entreprise, il y eût commencement et fin. Le sujet eût été trop vaste et trop difficile à embrasser d'une seule vue : et s'il eût voulu le réduire à une juste étendue, il eût été trop chargé d'incidents. Qu'a-t-il fait ? il n'en a pris qu'une partie et a choisi dans le reste de quoi faire ses épisodes. »

Cependant il est obligé de reconnaître qu'il y a de longs épisodes dans les compositions homériques ; aussi dit-il :

—— ch. XXV « Dans l'Iliade même et dans l'Odyssée, quoique ces poèmes soient aussi parfaits qu'ils peuvent l'être par rapport à l'unité, il y a des parties

qui ont assez d'étendue pour en faire autant de poèmes à part. »

Du reste, aux yeux de ce grand philosophe l'épisode n'est pas contraire à l'unité du poème ; il l'explique de cette façon :

Poétique, ch. XXIII.

« L'épopée étant en récits, peut peindre tout ce qui est d'un même moment, en quelque lieu qu'il soit, pourvu qu'il tienne au sujet : ce qui la met en état de se montrer avec magnificence, de transporter le lecteur d'un lieu à un autre, et de varier ses épisodes d'une infinité de manières ; et par là de prévenir le dégoût de l'uniformité. »

Malgré les épisodes que l'on rencontre dans les deux grands poèmes dont nous nous occupons, ils étaient de tout le Cycle épique ceux qui offraient le plus d'unité. Il est facile de s'en convaincre par l'analyse de la grande composition des Chants Cypriaq., analyse que nous a conservée Proclus et dont voici le résumé :

« Le poème commence par la délibération entre Jupiter et Thémis au sujet de la guerre de Troie. Noces de Thétis et de Pélée. — Excitées par la discorde, Junon, Minerve et Vénus se disputent la palme de la beauté. — Jupiter choisit Pâris pour arbitre. — Celui-ci donne la victoire à Vénus. —

Pâris, sous la protection de Vénus, arrive à

Sparte, où il est reçu par Ménélas. – Pendant un voyage de Ménélas, Pâris s'enfuit avec Hélène et va à Troie célébrer son hymen. –

Castor et Pollux s'emparent des troupeaux d'Ida et de Lyncée. – Castor est tué par Ida et vengé par Pollux. Jupiter leur accorde de jouir tour à tour de l'immortalité. – Iris annonce à Ménélas ce qui s'est passé en son absence. –

Ménélas consulte Agamemnon et Nestor. Ils rassemblent tous les chefs grecs. – Ulysse simule la folie pour ne pas prendre part à l'expédition; sa ruse est découverte. – Les Grecs se rassemblent à Aulis. Combat entre Télèphe et Achille. – Télèphe blessé.

Des vents contraires s'élèvent. – Union d'Achille avec Déidamie, fille de Lycomède. – Télèphe est guéri par Achille. –

La flotte est de nouveau rassemblée à Aulis. Agamemnon excite la colère de Diane en blessant une biche. – La déesse s'oppose au départ des Grecs. D'après un oracle de Calchas, les Grecs veulent immoler Iphigénie. – Diane lui substitue une autre victime, la transporte en Tauride et la rend immortelle. –

La flotte part. – Philoctète blessé est abandonné à Lemnos. – Achille se joint aux autres Grecs. On arrive sous les murs de Troie. – Hector tue Pro-

tésilas ; Achille tue Cycnus, fils de Neptune. —

Funérailles de ces héros. — Des ambassadeurs vont réclamer Hélène. — Les Troyens se refusent à cette réparation et commencent le combat du haut de leurs murailles. —

Vénus et Thétis accordent à Achille une entrevue avec Hélène. — Les Grecs veulent retourner dans leur patrie. — Achille les retient. — Premiers exploits de ce héros. —

Achille obtient Briséis comme captive, et Agamemnon obtient Chriséis. — Jupiter délibère sur le moyen de secourir les Troyens en détachant Achille de l'alliance des Grecs. » —

On voit que dans ce vaste poème, qui nous conduit depuis les Noces de Thétis et de Pélée jusqu'au début même de l'Iliade, l'unité manque presque complètement ; et l'on reconnaît la vérité de ce jugement d'Aristote : « A peine tirerait-on de l'Iliade d'Homère et de son Odyssée un ou deux sujets de tragédre. On en tirerait tant qu'on voudrait des Cypriaques. »

Poétique, ch. XXII.

Ce n'est pas sur un modèle de ce genre qu'un poète aurait pu se régler pour composer une œuvre dramatique. Le seul modèle se trouvait dans les œuvres d'Homère. Et pourtant bien des doutes se sont élevés sur cette unité de l'œuvre homérique,

depuis qu'on a cessé d'y voir de grandes épopées travaillées à loisir par un écrivain dans le silence du cabinet; depuis qu'on a reconnu dans ces poëmes le produit d'une époque où l'on n'écrivait pas, ou du moins l'on écrivait peu, où enfin la poésie touchait à la religion et se confondait presque avec elle.

Ici un scrupule nous arrête: nous n'oserions laisser entrevoir que peut-être plusieurs poëtes ont fourni des chants à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*; cette opinion a été traitée de sacrilége. On sait trop bien quel accueil a reçu le livre de Mr. Wolf; le moindre reproche qu'on lui ait fait, c'est celui d'être absurde. Mais combien de gens en ont parlé sans l'avoir lu! On connaît peu en France le gros livre de F. A. Wolf, écrit en un latin peu attrayant et chargé d'une érudition qui n'effraie que trop souvent les lecteurs français. Et puis il est si commode de conserver les idées depuis longtemps reçues! Aussi les opinions du savant critique ne sont-elles guère connues en France que par un bruit vague et une sorte d'informe résumé. Il avait bien prévu qu'on exagérerait sa doctrine, mais non pas qu'on lui ferait dire que ces admirables poëmes étaient dûs au concours fortuit de pièces d'abord éparses; et pourtant on a été jusqu'à lui prêter

Voir Wolf. Proleg. p. CXXIV.

cette ridicule pensée.

Il nous faut rétablir ici la vérité. Wolf est un sincère admirateur des poèmes homériques; il proclame qu'un grand génie a présidé à leur composition. Mais tout en admettant que le génie d'un grand poète a marqué ces œuvres de son sceau, il croit reconnaître qu'il y a là de nombreuses interpolations et que, peut-être, des chants entiers ont été ajoutés aux poèmes primitifs. C'est là une opinion moins hardie que celle que lui prête le préjugé vulgaire, une opinion sérieuse, réfléchie, qui n'exclut pas le respect et l'admiration. Et en effet, Wolf est le modèle des éditeurs consciencieux. Rempli de respect pour ces chefs-d'œuvre, jamais il n'en a retranché le moindre épisode, ni effacé un seul vers; il n'a pas reconnu ce droit à la critique moderne. Malgré les doutes qu'il laisse percer et que nous avons indiqués, il a toujours affirmé que le texte des deux épopées était fixé six siècles avant Jésus-Christ, et que les travaux des Alexandrins avaient achevé de l'établir.

Gardons-nous donc bien de considérer le grand critique comme un pédant de l'École de d'Aubignac, comme un vain chercheur de paradoxes. Il pense que dans les temps éloignés où furent composées l'Iliade et l'Odyssée, Homère fut le plus brillant des aèdes, et qu'autour de lui vinrent se grouper un

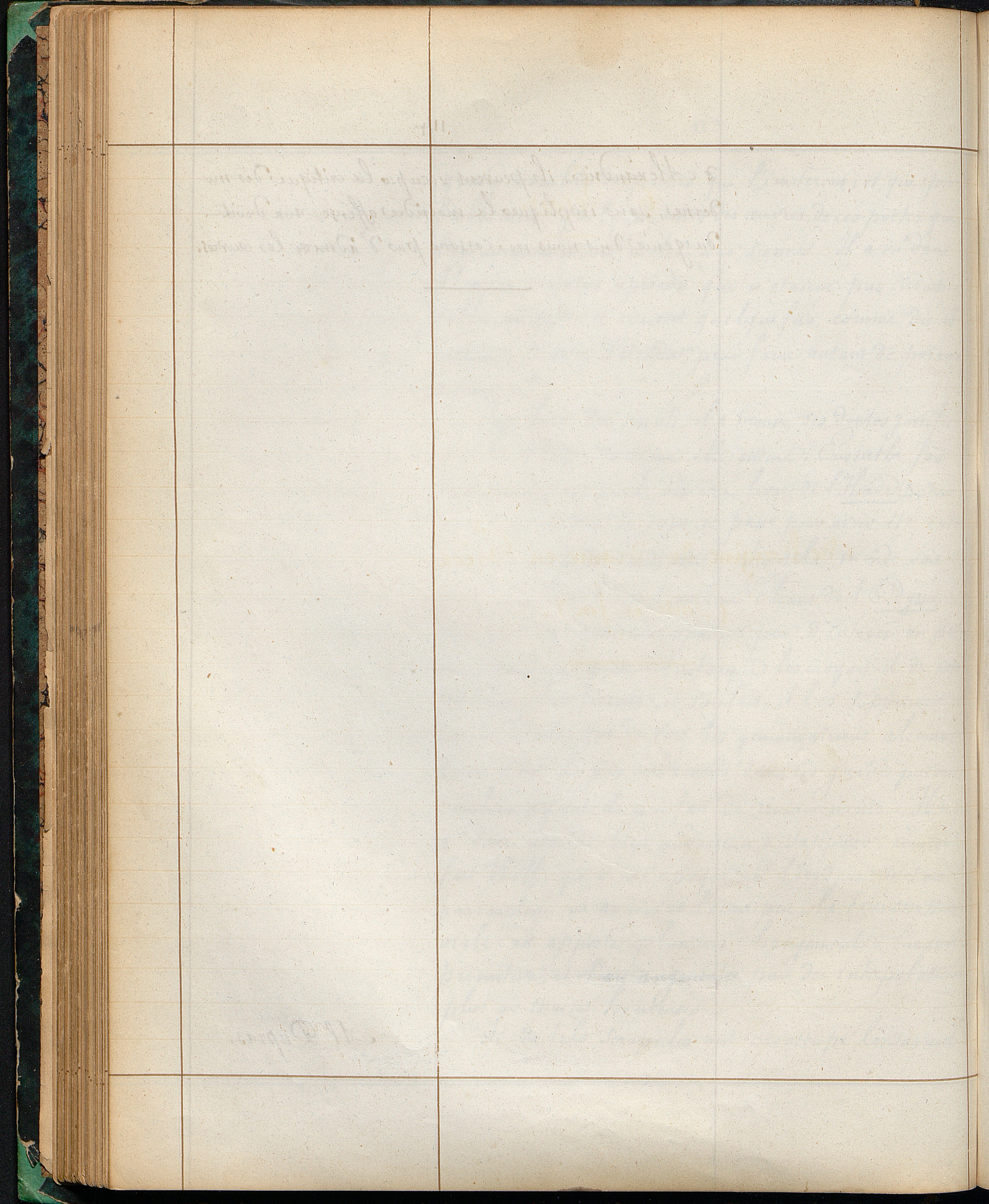
grand nombre de poëtes qui l'imitèrent, et que probablement quelques-unes des œuvres de ces poëtes qui l'entouraient se sont mêlées aux siennes. Il a vu dans Homère certains épisodes qui n'étaient pas indispensables au sujet et avaient quelquefois, comme dit Aristote, "assez d'étendue pour faire autant de poëmes à part."

Sur bien des points, il a trouvé ses doutes justifiés par la critique ancienne elle-même. Eustathe fait déjà remarquer que le dixième livre de l'Iliade (Δολώνεια) sort un peu du sujet et passe pour avoir été interpolé au temps de Pisistrate. Tout le monde sait que la fin du vingt-troisième chant de l'Odyssée et tout le vingt-quatrième ajoutent peu d'intérêt au poëme; aussi le grave Aristarque les croyait-il de composition plus récente, et voulait-il les supprimer. Que de détails, que de vers les grammairiens alexandrins n'ont-ils pas condamnés dans ces grands poëmes; combien n'y ont-ils pas fait de remaniements. Il n'y a donc rien de bien audacieux à supposer, comme fait Wolf, qu'à une époque où l'écriture n'était pas employée ou au moins l'était peu, la transmission orale ait apporté plusieurs changements à l'œuvre primitive, et l'ait augmentée par des interpolations plus ou moins heureuses.

Si de tels scrupules ont préoccupé les savants

d'Alexandrie, ils peuvent occuper la critique des modernes, sans impliquer la moindre offense aux droits du génie dont nous ne cessons pas d'admirer les œuvres.

Al. Dupras.



6e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce (Suite et fin).

Bonne rédaction, malgré qq. omissions et qq. négligences

6e Leçon.

De l'origine du drame en Grèce (suite et fin).

Nous avons étudié l'ancienne épopée grecque, tant dans les poëtes Cycliques que dans Homère, le plus grand de tous; nous y avons trouvé un grand fond de traditions et de légendes héroïques ou religieuses, riche matière d'inspiration pour les âges suivants; une langue rigoureusement fixée, sinon au point de vue de la grammaire, déjà noble, riche, variée et toujours admirable, à quelque ton sublime qu'elle monte, à quelque simplicité ou à quelque naïveté qu'elle s'abaisse. Mais enfin, nous n'avons point trouvé l'origine du théâtre.

Il est certain que le génie grec s'achemine déjà d'un récit très étendu et très vaste à l'idée d'une représentation plus restreinte, où le poëte développe un sujet, et fait parler des personnages particuliers. L'intérêt des vieilles légendes tend évidemment à se concentrer dans quelques faits, dans quelques personnages les plus brillants et les plus capables d'émouvoir l'âme des Grecs. Mais à quelle époque naît le drame grec, et qu'est-ce qui le fait naître ?

„ On a lieu de s'étonner, dit M. Patin, que l'art dramatique ait été si longtemps à naître chez les Grecs. Depuis plusieurs siècles, ils le possédaient à leur insu dans les poëmes d'Homère: une action simple et riche tout ensemble, soumise dans sa marche progressive aux lois de cette unité qui est le besoin commun de tous les arts, et que réclament surtout les productions du théâtre; des mœurs, des passions, des caractères, que mettait en jeu l'artifice habile des situations et des contrastes; toutes les affections du cœur humain exprimées avec une naïve élogence, dans des discours énergiques et véhéments, dans un dialogue rapide et animé; la substitution perpétuelle, à part quelques mots d'exposition, des personnages eux-mêmes au poëte, aussitôt effacé de son œuvre pour ne s'y plus montrer; forme que Platon et Aristote assimilèrent à celle des compositions dramatiques, et qu'ils appellent de leur nom; enfin, pour le dire en un mot, le drame tout entier était renfermé dans les compositions du chantre de l'Iliade et de l'Odyssée; il ne fallait que les dégager tout à fait des formes du récit, que les transporter sur une scène. Comment cette révolution, qui nous semble aujourd'hui si naturelle ne se fit-elle pas d'elle même? Comment les Rhapsodes ..... n'imaginèrent-ils pas quelque jour, en récitant par exemple, la dispute d'Agamemnon et d'Achille,

de se substituer aux héros dont ils rappelaient les paroles, de se montrer à la foule attentive et charmée qui les entourait, sous le personnage d'Achille, sous celui d'Agamemnon? .... »

Il paraît que les rhapsodes n'allèrent jamais jusque là. Ils se bornaient à chanter les vers épiques en s'accompagnant de la lyre, et tandis que des jeunes gens formaient un chœur autour d'eux, comme on le voit dans un passage remarquable de l'Odyssée, Chant VIII, v. 261 :

« Cependant le héraut apporte la lyre à Démodocus, qui s'avance au milieu; et les jeunes-gens qui devaient danser se rangent autour de lui, et commencent leur danse avec une légèreté merveilleuse. Ulysse regardait attentivement les vifs et brillants mouvements de leurs pieds et la justesse de leurs cadences, et ne pouvait se lasser de les admirer. » (1)

(Me. Dacier).

Aristote, cherchant aussi les origines de la tragédie et de la comédie, fait naître la première

---

(1) Κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγει
Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
πρωθῆβαι ἵσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο·
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.

du besoin d'imiter les choses sérieuses, et la seconde de celui d'imiter les choses ridicules ou mauvaises; mais il sent bientôt que cela ne satisfait point à toutes les exigences d'une recherche attentive et sérieuse, et lui-même assigne au théâtre une origine plus populaire.

Mais cette origine est fort obscure, et il y en a deux raisons. La première, c'est que tous les écrits anciens sur l'origine des arts (περὶ εὑρημάτων etc) dans l'antiquité sont aujourd'hui perdus. On en connaît douze ou quinze, à commencer par Aristote, et il n'en reste plus que des débris recueillis aujourd'hui dans la grande collection de C. Muller (Biblioth. de Didot). La seconde, c'est que ces inventions si simples, si naturelles, et par conséquent si anciennes, lorsqu'elles paraissent dans le monde, n'ont pas d'historien et que, lorsqu'on s'avise d'en écrire l'histoire, il est trop tard pour en retrouver les auteurs.

Le drame est au nombre de ces inventions dont on ne peut marquer avec précision l'origine. Le génie dramatique a quelque chose d'instinctif. Il se produit plus ou moins naïvement dès l'enfance des sociétés, et aussi dès l'enfance de l'homme :

« La nature fait naître l'homme avec l'instinct de l'imitation », dit Aristote. Ainsi, nous trou-

« τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστίν. »

vons le premier germe de l'art dramatique au berceau de l'homme et au berceau des peuples, avant qu'il ne devienne l'art d'un grand écrivain et l'œuvre du génie.

On peut donc dire que le drame n'a été inventé nulle part, ni à aucune époque; qu'il ne l'a pas été par l'effort unique de quelque poète aujourd'hui inconnu. Il est au fond de notre conscience; il est dans les habitudes les plus naturelles de l'esprit humain; là, où il y a eu des hommes, il s'est développé spontanément. Ainsi les historiens des sciences et des lettres, dans la Grèce, à qui Aristote avait donné l'exemple*, n'auraient pas pu nous donner sur les premiers essais du drame une réponse plus précise que celle que nous obtenons, en interrogeant les lois de l'esprit humain, et en recueillant quelques renseignements qu'on a pu conserver sur ce sujet.

* Voir dans l'Essai sur la Critique la liste des écrits d'histoire littéraire aujourd'hui perdus d'Aristote.

L'origine du théâtre grec est à la fois religieuse et populaire. C'est une grave erreur que celle de d'Alembert qui, entraîné en grande partie par l'esprit de son siècle, fait de l'art dramatique un raffinement de plaisir inventé dans quelque Cour et à l'usage des rois. Le drame n'a point sa source dans un caprice frivole; il n'est pas plus aristocratique, pour ainsi dire, que la peinture, la sculpture ou la musique.

Si nous jetons les yeux sur l'antique religion des Hellènes, alors nous voyons le germe du théâtre de Sophocle et d'Eschyle, dans sa mystérieuse et pompeuse liturgie. Et nous ne parlons pas ici des secrets du sanctuaire, que les initiés ne devaient point révéler ; mais de ces fêtes publiques, à la fois religieuses et populaires, où tous les Hellènes assistaient. C'est là que nous pourrons trouver une première forme de l'art dramatique.

Le récit des aventures de Cérès à la recherche de sa fille Proserpine était reproduit et mis en action dans les Eleusines. Iambé, cette joyeuse fille qui avait fait rire la déesse, figurait dans la procession. Du haut d'un char rustique, elle lançait des sarcasmes aux passants. Près du pont du Céphise où l'on faisait une station, parce que Cérès s'était arrêtée aussi pour se reposer des fatigues de son voyage, des gens apostés osaient pousser leurs plaisanteries jusqu'aux personnages les plus éminents de la république.

Dans les Dionysies, fêtes en l'honneur de Dionysos, à la fois conquérant et dieu, des hommes habillés en Silènes, en Pans, en Satyres, s'avançaient en chantant les louanges, les métamorphoses, les exploits du dieu, tandis que d'autres dansaient ou agitaient des thyrses, et qu'au bruit des tambourins

et des cymbales, à la lueur des torches allumées sur les maisons, de gracieuses théories de jeunes filles portaient les prémices des fruits, les gâteaux sacrés, et les symboles mystiques.

En l'honneur d'Apollon, il y avait un <u>nome</u>, dit pythien, qui se jouait pendant les jeux pythiques par des joueurs de flûte, sans qu'il y eût de chant. Il se divisait en cinq parties : 1° le prélude ; 2° le commencement du combat ; 3° le combat même 4° le péan de victoire ; 5° la reconnaissance des habitants délivrés du serpent Python. On voit que cela touchait de bien près au drame ; et si nous citions toutes les autres fêtes de la Grèce, les Thesmophories, les Panathénées, nous y retrouverions le caractère qui nous a été offert par quelques uns.

Le théâtre grec se souvint long-temps de cette origine religieuse ; même après qu'il se fut rendu indépendant et lorsque la république athénienne ne le soutint plus, les acteurs continuèrent à s'intituler Διονυσιακοὶ τεχνῖται, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται.

Quant aux mots mêmes qui se rapportent à l'art dramatique, ils révèlent une très ancienne origine. Drame vient de δρᾶν, verbe qui signifie en dorien jouer une pièce de théâtre, ou plutôt agir, parce qu'en effet les acteurs imitent ceux

qui agissent sérieusement dans la vie : μιμοῦνται δρῶντας, dit Aristote. Le mot δρᾶν, δρᾶμα, dénote une origine purement dorienne ; car les Attiques auraient employé dans le même sens un autre mot qui est πράττειν (Arist. Poet. III).

Comédie (κωμῳδία) vient de κῶμος, fête moitié poétique et moitié bachique, animée et égayée par l'ivresse, où l'on conviait ses amis, après avoir remporté une victoire dans les Jeux. C'est dans des festins de ce genre que les ~~Ἐπινίκια~~ de Pindare ont sans doute été plus d'une fois chantés ou dansés. On en a trouvé des représentations fort curieuses sur des vases découverts dans la Grande-Grèce.

Ἐπινίκια

L'étymologie du mot Tragédie (τραγῳδία) la plus vraisemblable et la plus naturelle est sans doute celle-ci : τράγος, bouc, et ᾠδή, chant, Chant du bouc ; et cette origine nous fait remonter aux temps les plus anciens de la Grèce, lorsque les peuples encore sauvages exécutaient des chants et des danses autour de l'autel du dieu Bacchus. Ces fêtes étaient sanguinaires, peut-être, et les célèbres emportements des Bacchantes de Thrace invitent à le croire. Peut-être l'immolation d'un bouc a-t-elle succédé à l'homicide même, et les danses de Cannibales devinrent des danses symboliques. Ces danses, ou chœurs, moitié sérieux, moitié comiques, étaient exécutés par des

hommes habillés en satyres; on y chantait ou les louanges de Bacchus, ou celles de quelques héros. On peut citer à ce propos un témoignage d'Hérodote sur les Sicyoniens, qui confirme ce que nous disons: Les Sicyoniens, dit-il, honorèrent Adraste, et ils célébrèrent ses aventures dans des chœurs tragiques où Bacchus fut dès lors oublié:

« Entre autres honneurs qu'ils rendaient à Adraste, ils célébraient ses malheurs dans leurs chœurs tragiques, et lui payaient un tribut de louanges sans s'adresser à Bacchus. »

"τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον, καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέοντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον."
(Hérod. V, ch. 67).

C'est à cause de ce caractère licencieux des hymnes dithyrambiques et des danses circulaires autour de l'autel de Bacchus qu'Aristote (Poet. IV) dit que la tragédie s'éleva par Eschyle et Sophocle, et devint sérieuse, de satyrique qu'elle était; elle laissa même le tétramètre propre aux chœurs pour le mètre iambique. Ces derniers mots surtout sont formels et montrent que le philosophe reconnaît l'origine populaire de la tragédie.

"Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν."

Mais outre ces pompes religieuses, outre ces chants dithyrambiques, il faut se souvenir que dans plusieurs villes grecques et déjà à une époque ancienne, il y avait de véritables représentations. Il y en avait en Ionie, en Attique, même en pays dorien.

A Sparte, l'ennemie des vaines paroles, il y avait de petits drames d'un appareil fort simple où jouaient des comédiens appelés Dicélistes. Ceux-ci avaient des rôles convenus et traditionnels, celui d'un médecin étranger, par exemple, d'un voleur de pommes, etc.

Les dieux eux-mêmes étaient représentés et d'une façon assez irrévérencieuse. Ainsi, ceux qu'on respectait et qu'on craignait dans les temples, étaient joués sur la scène, et nul ne s'en offensait. Ce n'est que plus tard que les philosophes d'abord, et les Chrétiens ensuite se prévalurent de ces abus, et que ces derniers se servirent contre le paganisme des arguments mêmes des philosophes, qu'ils combattaient d'une autre part.

Qu'on se figure Mars, Vulcain et Jupiter lui-même, avec les mœurs qu'Homère leur donne, mais qu'il embellit en poëte, transportés sur un théâtre de carrefour, devant un public grossier assurément, et décidé pour rire à rire de tout. Alors Hercule devient un arracheur de dents; sa force si renommée s'exerce à un métier grotesque; souvent Mercure lui est donné pour aide et pour acolyte, et voilà deux dieux dont le nom se lit sur une ridicule pancarte de dentiste, en attendant qu'ils viennent eux-mêmes se livrer à la risée des spectateurs.

Vous arrangez un peu cette petite scène, dont le dessin est reproduit dans la thèse latine de Mr. Lenormant sur le Symposion de Platon.

On a retrouvé de ces petits tableaux sur des vases anciens, de l'Etrurie, de la Grande-Grèce, etc.

En Sicile, il y avait de même des représentations satyriques. Xénophon, dans le dernier chapitre du Συμπόσιον, nous dit qu'on jouait l'histoire du berger Daphnis, et nous pouvons croire qu'en bonne morale, il ne serait pas permis de représenter publiquement cette pastorale-là. Les acteurs siciliens étaient fort connus dans l'antiquité, et de même qu'à Rome, pour dire comédien, on disait un mot étrusque, histrio, de même en Grèce on disait Σικελίζειν pour jouer une pantomime. Que conclure de tout ceci, sinon que le drame grec, comme nous l'avons dit, n'a pris naissance ni à une époque, ni à une place déterminée, mais un peu partout, et à des époques différentes. C'est ce qui est aisé à reconnaître: dans cette poésie à la fois religieuse et populaire, il y a en quelque sorte deux courants, l'un sérieux, l'autre plaisant, qui se confondent quelquefois, mais sans que la licence qui en résulte et qui attaque jusqu'aux dieux soit regardée comme une impiété, sans du moins qu'il paraisse qu'on l'ait poursuivie et réprimée à ce titre.

En même temps la langue dramatique se forme. Le style de la tragédie est dans Homère, et le travail des poètes épiques l'achève encore après.

Le style comique ne naît point du Margitès, poème peu homérique, de date assez récente,

quoiqu'en ait dit Aristote dans sa Poétique, à côté de l'Iliade et de l'Odyssée, mais dans les poëtes iambiques, surtout Archiloque et Hipponax. Ainsi, tout se prépare, le drame est né. Mais il faut qu'il fasse encore un pas, et un pas immense, il faut qu'il devienne l'art grec.

Demandons-nous donc comment, et où s'est formée l'idée du drame proprement dit.

Ici encore, nous trouvons que l'apparition du drame régulier et savant est un fait multiple, et qu'il faut admettre plusieurs inventeurs et plusieurs dates. Cela est vrai pour la tragédie et pour la comédie.

A une époque très ancienne, les chœurs tragiques de Sicyone s'ouvrent à un personnage étranger, à Adraste.

"...τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον."
(Herod. v. 67)

C'est un certain Epigène de cette ville, qui est considéré comme l'inventeur de la tragédie, même avant Thespis.

"Θέσπις. – Τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην· ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γένεσθαι φασίν."
(Suidas, au mot Θέσπις.)

Suidas, au mot οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, dit que cet Epigène changea tout à fait le caractère des chœurs tragiques.

A Athènes, d'après le même auteur, et d'après Diogène Laerce (III, 56) on chantait depuis long-temps des dithyrambes et des hyporchêmes, c'est-à-dire des chants accompagnés de danses.

Enfin Thespis vint (Epoque de Solon). Il trouva,

" Τραγῳδία ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστική. "
(Arist. Poet. IV)

comme innovation, un personnage qui, placé au milieu du chœur, improvisait des monodies. Sa gloire est d'avoir écrit, dans un mètre différent de celui des chœurs, ces morceaux accessoires qui devinrent bientôt l'œuvre principale et prirent, en attendant de devenir l'action, le nom modeste d'épisodes, μικροὶ μῦθοι, comme dit Aristote (Poet. IV).

Ainsi, aux monodies improvisées pour remplir le repos du chœur, des morceaux médités et d'un mérite spécial sont substitués. Le nouveau venu prend le nom de ὑποκριτής, qui est désormais consacré. Ce qui prouve toute l'importance de ce changement, c'est que le législateur d'Athènes s'en émut et dit, en parlant du nouvel art qui grandissait : Si nous approuvons, si nous honorons ces mensonges, nous les retrouverons bientôt dans le commerce sérieux de la vie. Mais que pouvait faire Solon ? L'art, une fois planté dans le sol de l'Attique, ne se laissait plus déraciner. Le théâtre grandit rapidement ; les progrès se succèdent. Moins d'un siècle après Thespis, nous trouvons Eschyle, et Sophocle n'est pas loin.

" τάχα μέντοι τὴν παιδιὰν, ἔφη, ταύτην ἐπαινοῦντες καὶ τιμῶντες, εὑρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις. "
(Plutarq., Solon)

Eschyle inventa, dit-on, un second personnage ; Sophocle inventa le troisième. Il est vrai que nous voyons déjà plus de deux interlocuteurs dans certaines scènes des Choéphores et des Euménides ; mais cette situation n'était jamais que passagère.

" καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε. "
(Poet. IV).
" τρεῖς δὲ παρεσκεύασε Σοφοκλῆς. " (ibidem).

Nous ne suivrons pas pour le moment le détail de ce développement rapide du théâtre grec. Il est certain qu'au moment où Thespis parut, l'art dramatique était mûr. Il tendait de lui-même à se dégager de la forme lyrique ; l'improvisation s'était substituée, ou du moins intercalée dans les chœurs ; les chœurs eux-mêmes, dans leurs strophes et leurs antistrophes, espèces de tours et de retours qu'ils faisaient sur eux-mêmes près de l'autel, engageaient déjà une sorte de dialogue ; il ne fallait que développer ces commencements et régulariser ces essais pour que le drame fût véritablement constitué. Tout cela se fit vite ; on perfectionna de jour en jour ; le costume, les décors, quoiqu'ils datassent déjà de loin, furent institués définitivement, et c'est ainsi qu'on peut dire que l'un inventa le costume, l'autre les décors, celui-ci un second, celui-là un troisième personnage, bien que sans doute l'idée première n'en doive pas être attribuée à un seul individu.

Peu après, la tragédie s'installait sur le théâtre de Bacchus. Plus tard, la république se chargeait de nommer des chorèges, de fournir des choristes, des acteurs, et l'art s'appuyait sur le secours de l'État, jusqu'à ce qu'il arrivât à s'en passer complètement.

Cependant, la Comédie grandissait, mais alors sur une autre tonne, car elle ne devait fleurir que

plus tard dans l'Attique.

Celui qu'on appelle ordinairement son inventeur, est Epicharme, né vers 640 avant notre ère. Il avait été l'élève des Pythagoriciens, et il n'est pas étonnant que dans une même âme le poëte se soit développé à côté du philosophe; car on sait que les spéculations de l'école italique portaient assez à l'imagination et à l'enthousiasme.

Selon l'expression d'un grammairien ancien, Epicharme créa la comédie, comme on avait créé la tragédie, en ramassant ses éléments épars, διεσπαρμένην τὴν κωμῳδίαν. Il paraît que cette comédie représentait tout spécialement les dieux, envers lesquels elle se permettait assez de liberté, forte de la protection du roi Hiéron Ier.

V. les textes historiques des Grammairiens en tête des Scholies sur Aristophane (Col. Didot)

Après Epicharme, il n'y a plus que décadence en Sicile.

L'Attique aussi avait eu dans Susarion son Thespis comique; mais la comédie n'y eut qu'un progrès lent et tardif; elle y fut en retard d'un demi-siècle sur la tragédie même, et sur le théâtre de Sicile. Du reste, ce n'est point qu'elle ait eu besoin de trouver dans ce théâtre un modèle; car l'Attique fut aussi originale dans sa comédie que dans sa tragédie, et ce n'est que plus tard, et dans une seconde époque, que la comédie moyenne d'Athènes s'inspira du théâtre sicilien,

et se restreignit à la peinture des mœurs, à la représentation des intrigues familières. Jusque là la comédie est grecque, elle est athénienne, c'est-à-dire parfaitement populaire. C'est en quelque sorte l'organe hardi par lequel le peuple athénien censurait son gouvernement, et attaquait toutes les supériorités dont sa jalousie et son orgueil s'offensaient, quelles qu'elles fussent. Tandis que la tragédie demande la protection de l'Etat, la comédie, née de la libre satire et des passions populaires dans une démocratie, met plus de temps à s'établir et à triompher. Mais après un demi-siècle d'efforts, elle nous apparaît dans tout son éclat et nous offre, avec la tragédie, le spectacle d'un art éminemment Athénien, qu'assurément ni l'Iliade ni l'Odyssée n'auraient pu nous faire comprendre, et dont il faut rechercher l'origine, ainsi que nous l'avons fait, non seulement dans les institutions religieuses et populaires de la Grèce, mais encore dans la forme irrégulière de certains chants et de certaines danses qu'il ne fallait que régulariser pour en faire presque sortir tout le drame.

Si nous nous arrêtons un moment devant le spectacle que nous offre le théâtre grec, nous nous trouvons transportés dans un monde bien éloigné du nôtre. Car si rien n'a plus l'air d'être partout uniforme que le théâtre, rien au fond n'est plus différent à des époques et dans des lieux différents.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le théâtre grec ne s'inspire que des traditions grecques. La matière est toute prête ; les races les ont apportées avec elles, à une époque qui nous échappe, de l'antique Orient, leur berceau ; et ces races et ces traditions, transplantées ensemble, se sont transformées ensemble pour devenir l'hellénisme, dont l'expression la plus pure s'offre à nous dans Homère d'abord, puis dans Sophocle et dans Aristophane. La matière est donc là, et le poète n'a qu'à faire un choix, ici, parmi des légendes illustrées par l'épopée, là, parmi d'autres qu'on avait délaissées, et qui attendent encore qu'on les rende immortelles. Cela est si vrai que plus d'une fois les poètes comiques dirent, en se moquant des poètes tragiques, que leur tâche était facile, parce que l'intrigue était toute prête, et qu'ils n'avaient rien à inventer.

V. dans l'Essai sur la Critique, un morceau de Timoclès.

Le drame tragique, en Grèce, s'allie tout naturellement avec la musique, cet élément lyrique dont nous l'avons vu se dégager peu à peu. Il rend du reste ainsi la vie à cet antique accompagnement des poèmes épiques. Ceux-ci se chantaient, se dansaient même, comme nous l'avons pu voir ; mais peu à peu cela était tombé en désuétude ; la civilisation, dans ses progrès, repoussait ces essais plus voisins de la barbarie des premiers temps. A l'époque de

Socrate, on n'avait plus pour les rhapsodes que du mépris. La tragédie ressuscite cet accompagnement musical, et en augmente son propre prestige.

Elle s'allie égalemens avec la religion; elle puise dans toutes les légendes et s'en inspire. Et grâce au mélange qui s'y trouve de choses sérieuses et de choses plaisantes, le drame satyrique naît et se place à côté de la tragédie, et dans le même jour, à quelques heures d'intervalle, on voit les dieux ou les héros sur la même scène offerts au respect ou livrés à la dérision.

Comme la tragédie, la comédie figure aux frais de la république sur le théâtre. Et là, elle engage la lutte avec sa sœur la tragédie, avec l'éloquence publique du pnyx ou de l'agora, et la république qui aime les arts, paie les uns et les autres pour la charmer.

Enfin, le théâtre athénien s'allie avec les institutions proprement dites. Aussi, durant la période classique de l'art, les acteurs ne font pas un métier servile, comme chez les Romains, ou assez décrédité, comme parmi nous. A Athènes, on ne se déshonorait point en se montrant sur la scène: Sophocle y parut, et des citoyens estimables y paraissaient à côté du poète ou à sa place. D'ailleurs, quelque peine que nous ayons à nous représenter les personnages des Océanides dans Eschyle, celui d'Électre ou d'Antigone

dans Sophocle, joués par des hommes, il paraît que les femmes ne se montraient point sur le théâtre: c'était peut-être une mesure de moralité; c'était sans doute parcequ'elles auraient eu la voix trop faible pour se faire entendre en plein air dans de vastes amphithéâtres.

Longtemps, on fit grand cas des acteurs, et les choristes étaient choisis parmi les premiers jeunes-gens de la ville. Bien plus, les chorèges recevaient des honneurs quand ils avaient noblement rempli leurs fonctions.

Enfin, il faut encore ajouter une différence à toutes celles-ci; les représentations en Grèce avaient toute la rareté et toute la solennité des fêtes durant lesquelles elles avaient lieu. Ces fêtes étaient au nombre de trois: les Dionysiaques des Champs, les Lénéennes, en l'honneur de Bacchus-aux-marais dont il est question, par exemple, dans les Grenouilles, et les Dionysiaques de la ville. Tout cela ne faisait pas pour le théâtre plus de dix jours de représentation dans toute l'année.

Ainsi, tout contribuait à rendre l'art dramatique plus imposant et plus solennel. Cependant quelque chose lui a manqué dans le principe, il faut l'avouer, c'est la pompe théâtrale. A son début, le théâtre dut être bien grossier: des planches, des tréteaux, une tente improvisée (σκηνή). Il n'y avait même pas assez de gradins pour les

spectateurs; les plus agiles et les plus entreprenants montaient sur les arbres. Ce n'est que du temps de Philippe que l'on construisit ces théâtres magnifiques dont quelques ruines subsistent encore. Jusque là, la pompe manqua, sans que ce défaut se fît beaucoup sentir; car l'art dramatique trouve d'abord en lui-même toute sa puissance. Eschyle et Sophocle firent jouer leurs pièces sur une scène peut-être fort simple; cela rappelle que du temps de Shakspeare, un avis obligeant prévenait les spectateurs qu'il y avait tantôt un palais, et tantôt un jardin.

Ainsi, il ne faut pas se laisser aller à croire que le théâtre s'est trouvé tout du premier coup aussi pompeux, aussi brillant que notre imagination aime à se le présenter. Schlegel a tort de penser que tout s'est produit en même temps, et le génie de Sophocle, et la magnificence du théâtre de Bacchus. L'une est venue après l'autre, et alors, on chercha le raffinement. L'emplacement se prenait sur la pente d'une colline, qui offrait aux spectateurs un amphithéâtre tout naturel. On élevait autour des portiques pour abriter de la pluie, on faisait des escaliers en marbre; quant à la scène, quelle admirable perspective! c'était un horizon de la Grèce.

Comparons donc ce tableau avec nos salles de spectacle aux proportions mesquines et rapetissées! Comparons avec nos scènes éclairées de lampes, et entourées d'ignobles coulisses, cette scène grecque où circulait librement tant d'air et tant de lumière!

G. Deville.

7e Leçon.

De la comédie Sicilienne

retouchée par le professeur, et transcrite d'après la Revue des Cours publics.

7e Leçon.

De la Comédie Sicilienne.

Aristote, avant d'écrire sous le nom de Politique cet ouvrage immortel où il expose la théorie des gouvernements, avait étudié les constitutions diverses de près de deux cents villes grecques ou barbares : ces recherches et cette étude étaient comme la base sur laquelle il avait fondé ses principes généraux du gouvernement des Etats. Il serait à souhaiter qu'il n'eût écrit sa Poétique qu'après une exploration semblable des grands monuments de la poésie : peut-être que l'étude de ces différentes productions du génie poétique aurait élargi et élevé ses théories, et leur aurait ôté quelque chose de leur excessive rigueur. Que d'observations intéressantes à recueillir pour l'historien philosophe, d'abord sur la variété des dialectes secondaires entre lesquels se partageait la langue des Hellènes primitifs ; puis sur la formation des quatre ou cinq idiomes privilégiés qui exprimaient les grandes pensées, les grands sentiments du peuple grec, et qui reflétaient les différents caractères du génie Dorien, Ionien et Attique. On pouvait suivre chacun de ces dialectes dans

la variété de ses développements et de ses applications; on pourait étudier l'Ionien chez Homère, en Ionie; puis chez Hésiode, en Eolie, puis chez les poëtes épiques du temps de Pisistrate; il y avait à distinguer aussi le Dorien de Pindare, le Dorien de la Grande-Grèce, le Dorien de la Sicile; l'Eolien d'Alcée ou celui de Sapho; c'était là pour le philosophe une mine bien féconde à exploiter.

Assurément c'est rendre hommage à la littérature grecque toute entière, que d'examiner de près la littérature attique. Les Athéniens sont Grecs parmi les Grecs, comme ils l'ont dit eux-mêmes; et leur ville était la reine des cités helléniques; elle exerçait sur toute la Grèce une autorité et une influence féconde; on se rangeait, pour ainsi dire, autour d'elle; Athènes était le cœur de la Grèce, et sa littérature offrait la plus belle expression du génie grec. Il ne faudrait pas cependant que notre admiration pour Athènes, quelque légitime qu'elle soit, allât jusqu'à nous faire oublier les grandes choses accomplies par les autres peuples de la Grèce: les Doriens, par exemple, dont le génie plus sévère était en opposition avec les allures dégagées du génie attique, avaient sur plus d'un point devancé les Athéniens, et élevé, sans le secours de ces derniers, des monuments dignes

de la postérité. Parmi ces monuments, il faut noter tout d'abord ceux de la littérature Sicilienne.

Les auteurs Siciliens méritent une histoire à part dans l'étude de la littérature grecque. Cette histoire a été esquissée dans le mémoire sur les antiquités de la Sicile, publié par Mr. Brunet de Presles, en 1845. L'hellénisme a jeté un grand éclat en Sicile : ce pays devança sur quelques points et inspira les chefs-d'œuvre de la Grèce orientale. De grands noms s'y offrent à nous tout d'abord : Stésichore d'Himère, poète épique et lyrique, qui semble tenir le milieu entre les aëdes de l'âge héroïque et les poëtes de profession, et que les anciens plaçaient tout près d'Homère : Ibycus de Rhégium, Pythagore, et enfin Epicharme, dont nous allons nous occuper plus particulièrement.

L'histoire du drame, en Sicile, se réduit à un petit nombre d'œuvres et de noms ; mais à ces noms se rattachent de bien grands souvenirs. Tels sont Epicharme, Phormis, Dinolochus, pour la comédie proprement dite ; puis Sophron, de Syracuse, auteur des Mimes et Xénarque, son fils ; enfin, Rhinton, de Tarente, et Sopatros, qui ont traité sous le nom d'hilaro-tragédie, un genre particulier de composition dramatique. Parmi ces noms, il en est bien

peu auxquels nous puissions rattacher des renseignements historiques. Nous ne savons presque rien sur Sophron; quant à Phormis, nous savons seulement qu'il a été général, et peut-être précepteur d'Hiéron. Parmi ses confrères, Epicharme est le seul dont on puisse esquisser la biographie. Il était né vers 537 à Cos, en pays Dorien. Dès l'âge de trois mois, il passa en Sicile, puis en Italie, avec son père, qui était médecin et qui fut attaché peut-être à Pythagore. Là, il paraît avoir été disciple de ce philosophe et ami de Xénophane, l'illustre Eléatique. Vers 508, des révolutions ayant détruit l'Institut de Pythagore, on croit qu'Epicharme s'en retourna à Cos, puis qu'il revint en 496 s'établir avec des Samiens, à Zancle (Hérodote, VII, 164; Thucydide, VI, 4). De là il passa dans la Mégare de Sicile, colonie de la Mégare d'Attique. C'est à cette époque que paraissent se rattacher ses premières productions: ce fut en 487 qu'eut lieu la première représentation d'une pièce d'Epicharme; il fut ramené à Syracuse par Gélon, vainqueur de Mégare. Il vécut à Syracuse, sous le règne de Gélon et sous celui de Hiéron, jusqu'à l'âge de 95 ou 97 ans, et mourut vers 452.

En Sicile, le théâtre comique ne s'et-

pas élevé sous l'influence des passions populaires, mais sous la protection de princes qui aimaient les lettres et que les lettres récompensèrent par des louanges immortelles. C'est le moment aussi de la plus grande prospérité de la Sicile : là semblaient s'être donné rendez-vous Pindare, Eschyle et Simonide. La Sicile ne s'endormait cependant pas dans ces loisirs de la littérature et des arts. Sans doute elle ne prêta pas aux Grecs un secours bien efficace contre les Perses et ne prit aux guerres médiques que peu ou point de part ; mais les Siciliens avaient dans leur île même de grandes luttes à soutenir. Ils avaient à combattre chez eux d'autres barbares : on croit que le jour même de la bataille de Salamine leurs princes battaient les Carthaginois au midi de la Sicile, et c'est alors qu'ils leur imposaient comme condition de paix l'abolition des sacrifices humains. Dix ans après, Hiéron battait les pirates Tyrrhéniens. Les Siciliens avaient donc de l'occupation chez eux, ce qui doit peut-être leur faire pardonner la froideur qu'ils ont montrée dans la défense de la liberté hellénique. C'est au milieu des événements qui troublaient, mais qui troublaient glorieusement la paix d'une cour élégante, qu'Epicharme produisit ses plus brillants ouvrages dramatiques.

Il composa, dit-on, jusqu'à cinquante pièces : mais dès l'antiquité la critique en comptait un grand nombre d'apocryphes : il n'y en a guère que 30 ou 35 dont on puisse parler. Ces pièces peuvent se diviser en deux classes ; celles qui ont pour sujet l'histoire des Dieux et celles qui contiennent la satire de la vie humaine. De bonne heure, la comédie ancienne se moqua de ce qu'il y avait de fictions plaisantes ou grotesques dans l'histoire des Dieux. Mais Epicharme fait plus que plaisanter et critiquer ; son intention semble même quelquefois sérieuse jusqu'à l'austérité. La comédie, chez lui, quelque vive et hardie qu'elle soit pour la forme, est au fond l'œuvre d'une raison savante, qui connaît et qui apprécie avec indépendance la religion populaire. Epicharme est à cet égard un prédécesseur de l'école Socratique ; il nous apparaît même dans quelques fragments de ses pièces comme un vrai métaphysicien. On lui attribuait, entre autre, dans l'antiquité, ce vers qui résume toute une philosophie spiritualiste :

« L'esprit voit, l'esprit sent, tout le reste est insensible. »

Comme auteur comique, et pour la composition de ses pièces, Epicharme ne trouvait dans ses prédécesseurs que des essais fort humbles,

resserrés dans un cadre des plus étroits; il agrandit et éleva la conception de la comédie; sa composition avait quelque chose de plus riche et de plus large. Nous citerons parmi ses pièces, 1° les Noces d'Hébé; cette pièce, qui fut une seconde fois représentée sous le titre des Muses, était pleine de gaîté et de descriptions amusantes; on y représentait un joyeux festin des Dieux de l'Olympe, sujet qui devait admirablement convenir aux Siciliens dont la gourmandise était passée en proverbe. Ce goût effréné pour les plaisirs de la table n'était que trop excité par leur prospérité et leur richesse. On a conjecturé aussi que les Muses d'Epicharme étaient une critique de la littérature attique et une allusion à des personnages politiques d'Athènes; mais ces conjectures ne sont pas encore bien démontrées.

Une seconde pièce, dont la date est incertaine, avait pour titre Vulcain ou le κῶμος. Elle contenait l'histoire du siège magique où fut clouée Junon, et le retour de Vulcain, qui, lancé de l'Olympe sur la terre par son père, revient plus tard au ciel, porté sur un âne. On peut se faire une idée de l'intérêt tout comique de ces descriptions par quelques peintures de vases grecs, appartenant à cette époque même, ou à

des époques voisines. Citons encore les titres de quelques autres comédies du même genre ; ce sont :

Les Bacchus, — Les Bacchantes, — Deucalion, Amycus, — Ulysse transfuge, — Ulysse naufragé, — Les Troyens, — Philoctète, — Œdipe, — Le Sphinx.

Dans toutes ces pièces, à côté d'une parodie souvent bien libre des personnages divins et de leurs actions, se trouvaient des pages très sérieuses et très élevées. On le verra par l'échantillon suivant que nous fournit un auteur ancien qui croyait retrouver dans Epicharme la trace d'emprunts que lui aurait faits Platon (Diogène Laerte, III, 12). Alcimus, dans un ouvrage en quatre livres adressé à Amyntas (roi de Macédoine?) montrait ainsi les prétendus emprunts de Platon à Epicharme, pour sa théorie des substances sensibles et des intelligibles, puis pour sa théorie des idées, en citant les passages qui suivent, probablement empruntés à l'Ulysse naufragé (1).

« A. Les Dieux ont toujours été, jamais n'ont cessé d'être ; le monde subsiste toujours le même, mais c'est par eux qu'il subsiste.

B. Mais on dit que le Chaos fut le

(1) Le texte de ces fragments est souvent incertain ; la traduction n'en peut donc être toujours garantie.

premier des Dieux.

A. Comment ? Rien n'a pu naître d'un autre, ni le premier (?). Il n'est donc, par Jupiter, ni le premier ni le second des êtres dont nous parlons. Voici comment se passent les choses. A un nombre pair ou impair, comme tu voudras, ajoute l'unité ou ôte-la, le nombre sera-t-il le même ?

B. Non, apparemment.

A. Si maintenant à une certaine mesure solide on ajoute une autre mesure solide ou qu'on l'en retranche, on n'a plus la même mesure ?

B. Non, sans doute.

A. Eh bien ! vois maintenant les hommes. L'un croît et l'autre dépérit. Tout est soumis sans cesse au changement. Or ce qui change par nature et ne reste pas dans le même état diffère sans cesse de l'état qu'il vient de quitter. Toi et moi aussi, nous étions autres hier, autres nous sommes aujourd'hui. Nous changerons encore et ce sera toujours nouvelle histoire. »

Au sujet de la théorie des idées, Alcimus citait l'exemple suivant d'Epicharme :

« A. Le chant de la flûte est-il quelque chose ?

B. Sans doute.

A. L'homme est donc un chant de flûte ?
B. Nullement.
A. Voyons, qu'est-ce que le joueur de flûte ; dis-moi ?
B. C'est un homme apparemment.
A. Et n'en est-il pas de même du bien ? N'est-ce pas une chose qui existe par soi ? Maintenant quiconque la possède est bon par cela même. Si tu apprenais la flûte, tu serais musicien ; si la danse, danseur ; si l'art de tisser, tisserand ; et ainsi de tous les métiers que tu voudras ; toi-même tu n'es pas l'art, mais l'artisan. »

Platon regarde les phénomènes de la mémoire comme une preuve de l'existence d'un monde idéal.

Epicharme :

« Ulysse. Eumée, la sagesse n'est pas dans un être seulement, mais dans tout ce qui vit et a quelque connaissance. La femelle du coq, si tu veux bien le remarquer, n'est point vivipare : elle couve ses œufs et leur donne la vie ; c'est une sagesse dont la nature seule le secret, et que la nature seule enseigne. »

Et plus loin :

« Rien d'étonnant dans ce que je dis, et qu'ils se plaisent à eux-mêmes et se paraissent beaux : le chien paraît au chien le plus bel animal, le bœuf au bœuf, l'âne à l'âne,

le porc au porc. »

Cette dernière idée n'est pas sans rapport avec les vers célèbres de Xénophane sur la forme que les hommes donnent à l'idée de leurs Dieux.

« L'homme semble engendrer ses Dieux, leur donner ses vêtements, sa voix et sa peau.

« Si les bœufs ou les lions avaient des mains; avec ces mains s'ils pouvaient peindre comme font les hommes, ils peindraient les images des Dieux et leur donneraient des corps semblables à leurs propres corps: on les peindrait chevaux parmi les chevaux et bœufs parmi les bœufs. »

Par les nombreux fragments de philosophie qu'on rencontre dans les débris de ses œuvres, on voit comment les Romains ont pu prendre Epicharme pour un philosophe, et comment Ennius a pu donner le nom d'<u>Epicharmus</u> à un livre où il exposait les principales doctrines de la philosophie pythagoricienne. Mais ce qui est surtout curieux à observer, c'est l'alliance de cette philosophie avec le drame comique tel que le conçoit Epicharme, avec la plus vive parodie des choses divines et humaines.

Epicharme, en effet, ne met pas les Dieux seuls en scène; et d'ailleurs sous le personnage des Dieux ce sont souvent les hommes dont

il fait la satire; ce sont leurs vices qu'il attaque; ce sont les vices des Siciliens et surtout leur proverbiale gloutonnerie. Le Busiris, par exemple, contient la description suivante de la voracité d'Hercule:

" D'abord de le voir manger, c'est à en mourir. Son gosier mugit sourdement, ses mâchoires craquent, ses molaires gémissent et ses canines sifflent: il ronfle du nez, agite ses oreilles. "

Cette description ne nous fait-elle pas prévoir déjà le personnage du parasite, inventé par Epicharme, lequel en a pris l'original dans la société de son temps? Le parasite est plus clairement décrit dans ce fragment de la pièce intitulée Plutus ou l'Espérance:

" En voici un autre à ses pieds, que tu prendras sans peine, et à bon marché, toujours le ventre vide; il est homme à boire le tonneau, comme un verre, d'un seul trait. " Ces mots ne pourraient-ils pas être supposés dans la bouche d'un Prologue, expliquant aux spectateurs, comme on le voit dans Plaute, le rôle des personnages qui vont figurer sur la scène?

Plus loin le parasite parle lui-même.

" Je mange avec qui veut m'inviter; on n'a qu'à dire un mot; et même avec qui ne veut

pas, je me passe d'invitation. A table, je suis charmant, je sais mettre les gens en gaîté, je sais louer mon hôte. Si quelqu'un s'avise de le heurter, malheur à l'insolent! Je suis terrible dans ma colère. Et puis après, quand j'ai bien bu et bien mangé, bonsoir. L'esclave ne porte pas devant moi sa lanterne; je m'en vais seul glissant et cherchant mon chemin dans l'ombre; si je rencontre la garde, je lui rends bien des grâces, quand elle me tient quitte après les coups de fouet. Rentré chez moi en ce piteux état, je me couche sur la dure, et j'ai peine à m'endormir, tant le vin me reste sur le cœur. "

Nous avons encore un fragment d'une pièce inconnue, peut-être les Χορεύοντες, dans lequel est résumée en trois lignes la vie d'un vaurien avec ses fautes et ses malheurs mérités.

" Après le sacrifice, on mange; après le repas, on boit; — charmant en vérité, — puis la débauche, puis la dispute, puis les procès, puis le jugement, puis les verrous (mot à mot les chaînes aux pieds), puis les maladies et l'amende. "

Ces textes, précieux dans leur brièveté,

nous montrent d'abord que les comédies mythologiques exprimaient souvent chez Epicharme des vices et des travers purement humains; ils nous conduisent naturellement aux comédies de la seconde classe, où les hommes seuls avaient un rôle. A cette classe appartiennent Les Fêtes et la Mégarienne, qui contenaient sans doute quelque critique de mœurs. Héraclite: cette pièce était peut-être une satire du philosophe de ce nom. — Les Théores; des visiteurs étrangers parcourent le temple de Delphes et s'en font montrer les richesses. Ce dernier sujet permettait une fort belle mise en scène. On sait d'ailleurs que pour la mise en scène, la comédie Sicilienne faisait de grandes dépenses. — Les Perses: on a supposé que cette pièce contenait une attaque contre les Perses ou une parodie de la pièce d'Eschyle, qui porte le même titre; mais ce ne sont là que des conjectures. ὁ περίαλλος, qu'on a traduit par le fat ? αγρωστῖνος: ce titre obscur ouvre un champ vaste aux interprétations. Remarquons à l'occasion de cette pièce qu'on trouve quelques chants populaires dans la poésie savante et philosophique d'Epicharme: il est quelquefois le poète des bergers: par là il nous

fait en quelque sorte pressentir Théocrite.
Nous voici maintenant ramenés à des pièces dont le sujet semble purement gastronomique, telles que : le Boudin, les Marmites ; et nous ne pourons plus nous étonner d'apprendre que le parasite fut un des personnages favoris d'Epicharme, un de ceux dont il avait le plus souvent reproduit le caractère : c'est donc de la Sicile que le parasite est venu à Athènes, où il joua un si grand rôle dans la moyenne Comédie, et peut-être à Rome. Horace n'a-t-il pas dit :

Plautus ad exemplar Siculi properare Epi-[charmi ?

Voici des vers qu'on attribuait à Plaute, et qui sont empruntés à une comédie intitulée : Beotia. On y reconnaît sans peine le parasite tel qu'Epicharme aimait à le peindre :

« Que les Dieux confondent le premier qui a trouvé les heures, et planté là ce beau cadran solaire pour me réduire en miettes ma pauvre journée. Quand j'étais petit, mon ventre était mon cadran solaire, et qui bien mieux que ceux-là me disait l'heure de manger, hors le cas où je n'avais rien à mettre sous la dent. Maintenant le dîner

même n'est pas un dîner sans la permission du soleil. Voilà donc pourquoi la ville est pleine aujourd'hui de ces cadrans, et la moitié des gens se traînent en criant la faim. »

Un rapprochement facile ajoute à la vraisemblance de notre conjecture: c'est que les cadrans solaires étaient à Rome une importation sicilienne; n'est-il pas à supposer que les Romains ont emprunté à la Sicile, en même temps que les cadrans solaires, le personnage du parasite qui se plaint de ces cadrans dans les vers de Plaute ?

Mais on peut, dans les fragments d'Epicharme, saisir quelques traits qui nous rapprochent plus encore de la comédie de mœurs et nous laissent deviner une bien agréable peinture des ridicules ou des misères de la vie domestique. Tel est, par exemple, ce fragment sur le mariage :

« Se marier, c'est jouer sa vie sur un coup de dés ; si vous avez une femme bien élevée, de bonnes mœurs, qui ne vous cause point de chagrins vous serez heureux en mariage ; mais si votre femme aime à sortir, à bavarder et à dépenser, c'est le malheur en personne que vous aurez installé chez vous pour la vie. »

Tel est encore le dix-septième fragment sur la noblesse :

« Non, ce n'est pas la naissance qui fait les hommes bons ou méchants. »

Cette critique ingénieuse, mesurée, délicate d'Epicharme se retrouve dans les Mimes de Sophron. Ce dernier rétrécit le cadre de la comédie, agrandi par Epicharme. Chez Sophron, la comédie avait quelque chose de plus simple, de plus familier, de plus populaire. Dans Epicharme, elle parle le langage dorien ; dans Sophron elle parle celui de Syracuse. Les Mimes de Sophron se divisaient en deux classes : ceux dont les personnages étaient des hommes, et ceux dont les personnages étaient des femmes. Cette nouvelle forme de comédie a un caractère entièrement humain et même bourgeois. Sophron s'est acquis par ses Mimes une grande réputation dans l'antiquité : Platon le lisait familièrement ; on a prétendu même qu'il lui devait, avec le plan de quelques uns de ses dialogues, quelque chose aussi de l'élégance et de la finesse de son style. Il est mieux démontré que Théocrite l'imita dans deux ou trois pièces fort agréables que nous pouvons lire encore. Sophron, nous n'en doutons pas, a mérité par son talent d'avoir de tels imitateurs ; mais nous ne pouvons en juger par nous-mêmes. L'usage

qu'il a fait du langage syracusain nous rend d'ailleurs ses fragments difficiles à comprendre. D'après des fragments qui nous restent de lui, on pourrait admettre que par leurs sujets comme par leur brièveté les Mimes de Sophron ressemblaient quelquefois à nos proverbes dramatiques de Carmontel et de Leclerq.

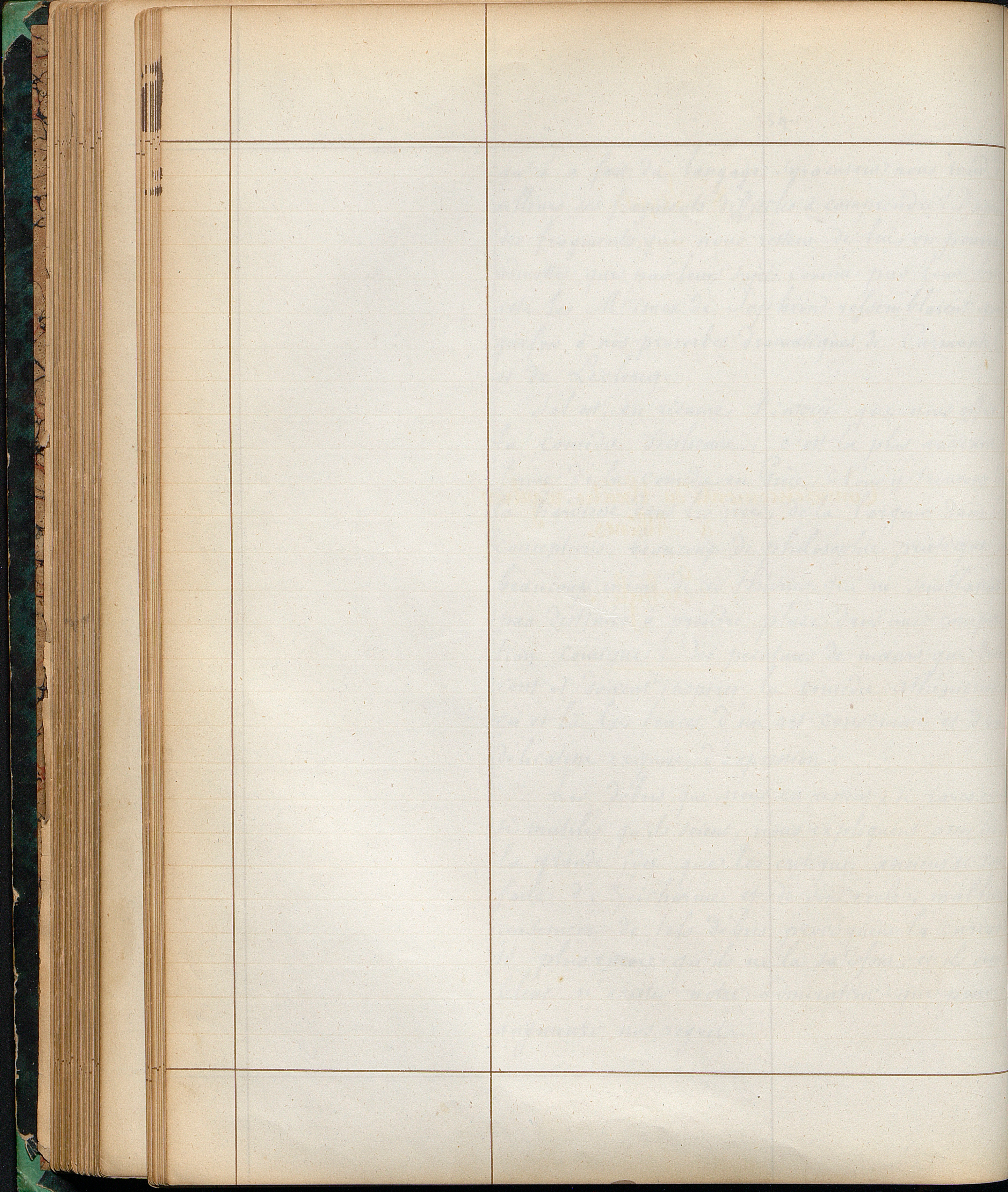
Tel est, en résumé, l'intérêt que nous offre la comédie sicilienne ; c'est la plus ancienne forme de la comédie en Grèce. Nous y trouvons de la hardiesse dans les idées, de la largeur dans les conceptions, beaucoup de philosophie pratique, beaucoup même de ces théories qui ne semblaient pas destinées à prendre place dans une composition comique ; des peintures de mœurs qui devancent et doivent inspirer la comédie athénienne, çà et là les traces d'un art consommé et d'une délicatesse exquise d'expression.

Les débris qui nous en restent, si rares et si mutilés qu'ils soient, nous expliquent assez bien la grande idée que les critiques anciens se sont faite d'Epicharme et de son école ; malheureusement de tels débris provoquent la curiosité plus encore qu'ils ne la satisfont, et ils semblent n'exciter notre admiration que pour augmenter nos regrets.

8e Leçon

Commencements du théâtre républic
à Athènes.

Eschyle.



8e Leçon.

Commencements du théâtre régulier à Athènes.

Eschyle.

Du travail et de la méthode
Style assez soutenu.

8e Leçon.

Commencements du théâtre régulier à Athènes. Eschyle.

Vers le temps où Epicharme florissait en Sicile, le théâtre tragique d'Athènes était illustré par les œuvres de plusieurs poètes remarquables. Sans nous arrêter à étudier les premiers commencements du théâtre attique, cherchons-y tout de suite une date célèbre, une œuvre importante à la quelle nous rattacherons quelques considérations plus générales sur l'histoire de la tragédie grecque. Entre les années 464 et 460 avant notre ère, dans la 78e Olympiade, date mémorable que nous fait connaître une didascalie récemment découverte et publiée par J. Franz, eut lieu la représentation d'une des plus célèbres pièces d'Eschyle, *Les Sept chefs devant Thèbes*. Eschyle, dans ce concours dramatique avait pour rivaux Aristias, fils de Pratinas, et Polyphradmon, fils de Phrynichus, l'un des fondateurs de la tragédie athénienne. Il fut vainqueur. Aristias obtint le second rang, et Polyphradmon le troisième. Selon l'usage, les trois concurrents avaient chacun présenté au suffrage des juges une tétralogie, composée de trois tragédies et d'un drame satyrique. Celle de Polyphradmon avait pour sujet les malheurs de

468. L'archonte étant nommé, la date est précise ; elle ne flotte pas entre quatre années.

Ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγενίδου, Ὀλυμπιάδι οη'. Ἐνίκα (Αἰσχύλος) Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Σφιγγὶ σατυρικῇ. Δεύτερος Ἀριστίας Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός. Τρίτος Πολυφράδμων Λυκουργίᾳ τετραλογίᾳ.

(Didascalie publiée par J. Franz dans un programme académiq. de l'université de Berlin).

Lycurgue, roi de Thrace. Suivant la légende, ce prince s'était opposé au culte de Bacchus et avait poursuivi les Ménades pendant qu'elles célébraient les Orgies. Frappé de cécité et saisi d'une fureur inspirée par Bacchus, il coupa les jambes à son fils Dryas en croyant couper les vignes et se mutila lui-même bientôt après. Ses sujets se révoltèrent contre lui, et il périt de mort violente, crucifié selon les uns, ou selon d'autres, déchiré par des chevaux sauvages. Telle est la fable qui avait fourni à Polyphradmon la matière d'une tétralogie, dont il n'est rien resté, pas même le titre de chacune des quatre pièces. Ce sujet d'ailleurs se trouve parmi les drames aujourd'hui perdus d'Eschyle.

La tétralogie d'Aristias, fils de Pratinas, un des plus anciens tragiques d'Athènes, comprenait Persée, Tantale, une troisième tragédie dont le nom est perdu et les Lutteurs, drame satyrique qui était de Pratinas. Ce dernier fait, que nous apprend la didascalie du concours, est une nouvelle preuve de l'usage qui existait au théâtre de représenter une seconde et peut-être une troisième fois les pièces qui avaient le plus vivement frappé les spectateurs, alors même que les auteurs avaient cessé de vivre.

Laïus, Œdipe, Les Sept Chefs et le Sphynx, drame satyrique, formaient la tétralogie d'Eschyle. De

ces quatre pièces, la tragédie des *Sept Chefs* a seule été conservée. On s'est long temps perdu en hypothèses plus ou moins hasardeuses sur la date de cette pièce, et l'histoire de ces conjectures pourrait être curieuse.(1). La publication de J. Franz a enfin terminé toutes les discussions. C'est une leçon de prudence pour certains critiques qui ne peuvent se résigner à ignorer ce que l'histoire ne leur apprend pas.

Eschyle, à cette époque, n'en était pas à sa première victoire, ni aussi à sa première défaite. Un an auparavant, il avait été vaincu par Sophocle, et le concours avait été signalé par des circonstances particulières que rapporte Plutarque*. L'auditoire était partagé entre les deux rivaux. L'archonte Aphepsion n'osait plus tirer au sort, selon l'usage, les noms des cinq juges. Tout à coup arriva au théâtre, avec ses neuf lieutenants, Cimon, tout couvert de la gloire de ses récents triomphes et qui venait de rapporter à Athènes les ossements de Thésée. A peine eurent-ils fait aux dieux les libations accoutumées, l'archonte, par une inspiration soudaine, leur fit prêter serment, les nomma juges et leur ordonna de désigner le vainqueur: ils nommèrent Sophocle, qui faisait jouer alors sa première pièce. L'assemblée émue respecta néanmoins l'arrêt des généraux victorieux, et le vieil Eschyle, alors âgé de 56 ans, dut céder la palme à son jeune

(1) Voir le résumé qu'en a donné Mr. Patin, T. 1 de ses *Études*, et surtout les *Opuscules* de G. Hermann, T. I et VIII)

* Ἔθεντο δ' εἰς μνήμην δ' αὐτοῦ καὶ τὴν τῶν τραγῳδῶν κρίσιν ὀνομαστὴν γενομένην. Πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔπι νέου καθέντος, Ἀφεψίων ὁ ἄρχων φιλονεικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος· ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατήγων προελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποιήσατο τῷ θεῷ τὰς νεμομισμένας σπονδάς, οὐκ ἀφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὁρκώσας, ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι δέκα

ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον. Ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα τὴν φιλοτιμίαν ὑπερέβαλε. Νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους, λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα, χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἶτ' οἴχεσθαι δι' ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαπται"

(Plut. Cimon, XI).

rival. Selon une tradition peut-être trop accréditée, il s'offensa de ce qu'il appelait l'injustice d'Athènes, et s'exila à la Cour d'Hiéron, s'écriant avec un noble orgueil qu'il consacrait ses tragédies au temps. Toujours est-il que l'année suivante il reparut sur le théâtre et disputa de nouveau le prix, cette fois avec le succès que nous avons vu.

La scène tragique d'Athènes était donc déjà loin de ses premiers essais lors de la représentation des Sept Chefs. Elle était définitivement constituée. Les représentations théâtrales, en partie à la charge de l'État et soumises à des règlements particuliers, avaient lieu régulièrement à trois époques de l'année, aux fêtes de Bacchus, surtout à la fête qu'on appelait les grandes Dionysiaques. Un des archontes, l'archonte éponyme, choisissait parmi les compétiteurs les trois poëtes dont les ouvrages lui paraissaient le plus dignes d'être représentés, et il donnait à chacun d'eux un chœur, selon l'expression consacrée, c'est-à-dire qu'il les autorisait à faire apprendre leurs vers aux acteurs et aux choristes dont l'entretien était aux frais du Chorège. Chaque poëte se présentait au concours avec quatre pièces : trois tragédies, sur des sujets ou différents ou tirés de la même légende, enfin un drame satyrique qui était comme la petite pièce du spectacle et qui était destinée à remettre

les assistants des impressions souvent terribles produites par la représentation successive des trois tragédies.

Dans les premiers temps, c'était le peuple lui-même qui décidait par acclamation les rangs des poètes, comme l'usage s'en était conservé en Sicile. A l'époque où nous sommes arrivés et même auparavant, le tribunal des cinq juges était déjà institué. Ils prononçaient, on l'a vu, l'arrêt en plein théâtre, après avoir invoqué les dieux. Le nom du vainqueur était inscrit sur les monuments publics, entre celui de l'archonte et celui du chorège; les deux autres noms ne figuraient probablement que sur les registres du concours, et selon l'ordre assigné par les juges.

Les Chorèges étaient choisis tour à tour dans les dix tribus: c'était un honneur. Celui à qui était dévolue cette faveur onéreuse s'efforçait de répondre par la plus grande magnificence à l'opinion qu'on avait de sa générosité. Les Choreutes eux-mêmes étaient, non pas des chanteurs de profession et des mercenaires, mais des jeunes-gens de famille pour qui c'était une récréation agréable de chanter de beaux vers et de déployer leur souplesse et leur grâce dans les danses théâtrales. Ceux qui jouaient les grands rôles dramatiques étaient des artistes dans toute l'acception du mot, et quelques-uns même se sont fait un nom célèbre. Tel fut Télestès, le danseur

d'Eschyle, comme l'appelle Athénée. Le poëte même se réservait quelquefois un rôle dans sa propre pièce. Il paraissait sur la scène, soit à un titre, soit à un autre, surveillait l'exécution de ses ordres et assurait, autant qu'il lui était possible, le succès de la représentation.

Le Chœur, au temps d'Eschyle, jouait toujours un rôle fort important. Mais il n'absorbait plus, comme autrefois, la fable dramatique elle-même, et il était intimement lié à l'action. Il ne prenait plus une part continuelle au dialogue, depuis qu'Eschyle avait introduit sur la scène deux interlocuteurs, et même trois sans doute, quoiqu'on attribue aussi à Sophocle la gloire de cette dernière innovation. Il y a en effet dans Eschyle plus d'un passage qui exigeait presque certainement la présence d'un troisième acteur. Le Chœur était souvent partagé en deux moitiés, dirigées chacune par un chef; dans son ensemble il était dirigé par le Coryphée. Ce chef se tenait sur la partie la plus élevée de la thymèle, espèce d'autel placé sur la scène, d'où il observait les Choreutes, prenant la parole quand il fallait qu'il se mêlât au dialogue, et donnant à ses subordonnés le signal qui réglait leurs chants et leurs danses dans la partie lyrique.

V. la Poëtique d'Aristote, et la Biographie d'Eschyle, attribuée à Didyme.

La musique occupait une grande place dans les représentations dramatiques.

La danse en était aussi une partie fort importante. Les acteurs eux-mêmes, et non pas seulement le chœur, dansaient plusieurs fois au milieu de l'action. Ils joignaient encore au débit le geste et la pantomime (qui était pour les Grecs l'art orchestique). Sophocle qui, dans sa jeunesse, avait dansé autour du trophée de Salamine, parut sur la scène parmi les jeunes compagnes de sa Nausicaa, qu'une scène naïve et familière représentait jouant ensemble à la balle, comme dans l'Odyssée, et sans doute avec cette grâce, cette harmonie de mouvements que les Grecs, artistes en tout, mêlaient à cet exercice. Eschyle pratiqua longtemps cet art difficile. Un de ses acteurs, formé par lui, Télestès, y excellait et, dans la tragédie des *Sept Chefs*, ses gestes rendaient visibles aux yeux les tableaux si vifs retracés par le poëte.

Le théâtre n'était pas encore ce magnifique édifice de marbre construit cent ans plus tard par Lycurgue. Mais ce n'était plus cette scène grossière qui s'était écroulée aux débuts d'Eschyle. On peut se figurer un édifice de vaste dimension, disposé d'après les règles de l'acoustique, et où pouvaient s'asseoir à l'aise des milliers de spectateurs. Car les femmes, les enfants, les esclaves même assistaient à la représentation des tragédies et des drames satyriques. Les décorations de la scène représentaient d'ordinaire la

Mr. Patin, (Les Trag. grecs) T. 1er liv. 1er.

Καὶ Τελέστης δὲ ὀρχηστοδιδάσκαλος, πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις. Ἀριστοκλῆς γοῦν φησιν ὅτι Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχήστης οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως.

(Athénée, I. 19).

façade d'un palais, d'un temple, et, dans une perspective plus éloignée, les tours de quelque ville, des montagnes, des arbres, une grève au bord de la mer. Le fameux peintre Polygnote avait peint pour Eschyle un fond de théâtre.

Tel était à peu près le théâtre tragique, lors qu'Eschyle fit jouer les Sept Chefs. La tragédie se rattachait à la vie religieuse et à la vie politique d'Athènes. L'art dramatique était respecté et honoré. Les poëtes jouissaient de l'estime ou de l'admiration de leurs concitoyens. Les acteurs, loin d'être avilis par la profession qu'ils exerçaient et déchus de leur condition d'hommes libres arrivaient souvent aux plus importantes dignités, et plusieurs, avec le titre d'ambassadeur, allèrent à l'étranger représenter la république athénienne.

L'art tragique lui-même avait atteint un assez haut degré de perfection. Avec de simples et faibles moyens le drame produisait déjà l'émotion. Les grands récits qu'Eschyle mettait dans la bouche de ses personnages frappaient autant les esprits que l'eût pu faire la vue même des choses. C'était en quelque sorte une hypotypose perpétuelle; les yeux semblaient voir ce que l'esprit seul concevait. La vivacité du dialogue ne manquait pas, d'ailleurs, à Eschyle. Il y a excellé avant Sophocle, et plusieurs de ses scènes dialoguées sont pleines d'une verve et d'un mouvement

qu'on a pu égaler, sans le surpasser jamais.

On en peut juger par les Sept Chefs. L'analyse de cette pièce montrera en même temps le caractère épique et lyrique que conservait encore la tragédie, comme un souvenir de sa double origine, l'ode et l'épopée. Qu'y voit-on en effet? un long chœur dans lequel sont exprimés le trouble et les alarmes d'une ville assiégée; par intervalles, quelques récits qui font connaître les progrès, les vicissitudes de l'attaque et de la défense, et enfin, comme encadrée au milieu de cette poésie toute lyrique ou descriptive, la rivalité vraiment dramatique des princes de Thèbes, des deux fils d'Œdipe.

La scène s'ouvre par un spectacle imposant. Tout le peuple de Thèbes y paraît rassemblé, prêt à recevoir, à l'approche de l'assaut, les ordres de son roi. Étéocle, dans un langage fier et animé l'exhorte au courage. Arrive un espion chargé d'observer les assiégeants, et porteur de terribles nouvelles. Sept Chefs, guerriers redoutables, ont juré par Mars, par Bellone et par la Terreur, de détruire Thèbes ou de périr eux-mêmes. Ils se sont partagé l'attaque des portes de la ville, et déjà " mugissent au pied des murailles les vagues de l'armée assaillante. " Étéocle contre de tels dangers invoque les dieux et conjure, avec leur courroux, celui de l'implacable

furie déchaînée contre les enfants d'Œdipe par la malédiction de leur père. Ainsi s'annonce pour la première fois l'intérêt qui seul fait un drame de la pièce.

L'épopée, qui jusqu'ici a occupé la scène, s'en retire pour y laisser paraître à son tour la poésie lyrique. De jeunes Thébaines forment le chœur, aperçoivent du haut de la citadelle, où elles ont cherché un refuge, le tourbillon de poussière qui précède les Argiens, " messager muet, mais visible et fidèle de leur approche ; " elles croient entendre le sifflement des dards, le choc des lances et des boucliers, le fracas des chars roulant dans la plaine, le bruit des freins et des chaînes que secouent les coursiers, le cri des essieux qui rompent sous le poids. Ces vives images, relevées par l'éclat retentissant et imitatif des paroles, sont mêlées d'ardentes supplications à tous les dieux protecteurs de Thèbes. On peut juger, aujourd'hui encore, de l'impression que devaient produire ces chants de terreur et de désespoir, lorsqu'en même temps la troupe plaintive des jeunes filles courait, dans sa détresse, d'un autel à l'autre et embrassait de ses mains suppliantes les statues des dieux.

Cependant Etéocle a entendu les lamentations des jeunes Thébaines, et il leur reproche, d'un ton

menaçant, avec une grande rudesse de paroles, d'amollir le courage des citoyens. Il leur ordonne le silence. Mais à peine a-t-il disparu de la scène, que les sentiments un moment comprimés par sa présence y éclatent de nouveau et avec une force toujours croissante. C'est un appel pressant à la protection des dieux gardiens de Thèbes. C'est le tableau des affreuses calamités qui accompagnent la prise d'une ville, de tout ce que la barbarie des temps ajoutait de cruautés et d'outrages aux suites nécessaires de la guerre.

Puis vient la scène capitale de l'ouvrage, celle qui lui a donné son titre. Etéocle apprend de l'espion les noms des sept guerriers entre lesquels le sort a partagé l'attaque des sept portes de Thèbes, et il leur oppose, pour les combattre, autant de guerriers thébains. De là résulte une longue énumération que le chœur interrompt, à chaque révélation nouvelle de l'espion, à chaque nouvelle décision d'Etéocle, par des imprécations contre l'ennemi de la patrie, par des vœux pour son défenseur. Ce n'est pas sans une raison dramatique qu'Eschyle a ainsi prolongé cette scène. Par tous ces développements lyriques et épiques, il a voulu préparer l'explosion subite et terrible qui doit jeter l'épouvante dans l'âme des Thébains et des spectateurs.

L'espion nomme, comme septième chef, Polynice.

A l'instant Etéocle s'emporte en imprécations et se désigne lui-même comme l'adversaire qui doit combattre son frère. Les représentations du chœur ne peuvent rien sur cette âme égarée par la haine. Il se dit poussé par une irrésistible puissance, et ce poste, qu'il eût choisi, il aime à croire que le destin le lui a réservé.

Le départ d'Etéocle laisse le chœur en proie à des craintes qui lui font oublier ses propres dangers. L'image de la destinée l'obsède, et il repasse avec terreur toutes les calamités dont elle frappe de génération en génération la maison de Laïus.

La nouvelle fatale ne se fait pas longtemps attendre. Un messager vient annoncer avec la victoire de Thèbes, la mort des deux princes. L'expression du pathétique atteint les dernières limites quand au récit du fratricide, a succédé la vue des victimes, quand auprès de leurs corps sanglants, les jeunes Thébaines, partagées en deux chœurs funèbres, et ensuite les sœurs éplorées, Antigone et Ismène, font retentir, comme dit Eschyle, l'hymne d'Erinnys.

Au moment où Antigone s'apprête avec Ismène à conduire les deux princes au tombeau, un héraut vient, de la part du sénat de Thèbes, ordonner d'ensevelir Etéocle, qui a combattu pour sa patrie, et d'exposer sans sépulture Polynice,

qui lui a fait la guerre. Antigone proteste et déclare que rien ne l'empêchera d'accomplir son devoir. Après une contestation animée entre elle et le héraut, le chœur, d'ordinaire si unanime, se sépare en deux partis opposés, dont l'un s'associe à la révolte d'Antigone, et l'autre suit le convoi funèbre d'Etéocle. Ainsi se termine la pièce.

Elle nous montre la tragédie grecque sous une de ses premières formes, avec son chœur permanent et ses récits qui renouvellent l'intérêt par la révolution successive des progrès d'une action invisible. Il n'y a point là de situations nombreuses et variées, point de péripéties et d'incidents destinés à émouvoir par la surprise. On y trouve l'expression d'une seule idée, d'un seul sentiment, un développement uniforme, mais qui excite dans l'âme, par l'effet d'une habile gradation, une pitié et surtout une terreur à chaque instant plus profondes et plus douloureuses.

Cette simplicité, qui n'est pas dénuée d'émotion n'est pas non plus sans grandeur. Les personnages d'Eschyle ont des proportions plus qu'humaines. Leurs passions, leurs crimes, leurs douleurs excèdent la mesure commune. Le style lui-même est d'une structure étrange et gigantesque. Il est plein d'images hardies, de métaphores savantes et allégoriques, de longs mots intraduisi-

bles. Il se rapproche de celui d'Homère par la grandeur et la sublimité, mais il est bien plus raffiné.

Cette admirable poésie avait pour auditoire un peuple héroïque, digne de la comprendre et de l'inspirer. C'était le temps où la Grèce, après avoir repoussé l'invasion perse, portait à son tour la guerre en Asie, où les vaisseaux athéniens, sous le commandement de Cimon, parcouraient les mers en triomphe et faisaient trembler le grand roi. La tragédie des Sept Chefs, d'un bout à l'autre, exprimait en vers énergiques et sonores les sentiments patriotiques et guerriers qui enflammaient alors tous les cœurs. Comme Tyrtée, dont il semble quelquefois imiter les mouvements lyriques et les expressions, Eschyle, par les hymnes de guerre et de victoire que chantait le chœur, réchauffait les courages et donnait des défenseurs à la patrie. Il était digne, plus que tout autre, d'interpréter l'ardeur généreuse du peuple d'Athènes. Ce n'était pas un barde qui tient la lyre pendant que d'autres manient l'épée. Frère de Cynégire, et d'Aminias, honoré à Salamine du prix de la valeur, il avait combattu glorieusement contre les Perses et pris part aux grandes victoires des Grecs. Lui-même préférait le titre de soldat à celui de poète ; et, dans l'épitaphe qu'on lui attribue, il oublia de rappeler ces vers qui n'étaient sans doute pour lui que le délasse-

ment de ses travaux guerriers :

„ Ce tombeau renferme Eschyle, fils d'Euphorion, né dans l'Attique, mort dans les campagnes fécondes de Géla. Le Mède à la longue chevelure et les bois fameux de Marathon rendent témoignage de sa valeur." (1)

Aristophane, dans sa comédie des Grenouilles, a rendu une éclatante justice au caractère patriotique de la poésie d'Eschyle : "Ça, réponds-moi, dit le vieux poète à son rival Euripide, qui lui dispute aux Enfers le prix de la tragédie, en présence de Bacchus, le dieu du genre, çà, réponds-moi, par où un poète mérite-t-il qu'on l'admire? — Par son habileté, répond Euripide, par sa sagesse, lorsqu'il sait rendre meilleurs ses concitoyens. — Et si tu ne l'as pas fait, reprend Eschyle, si de bons et braves qu'ils étaient, tu les as rendu pervers, quel châtiment auras-tu mérité? réponds-moi. — La mort, s'écrie Bacchus, le juge du procès, en interrompant les plaideurs, ne lui demandez pas cela. — Voyez, dit

---

(1) Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει
μνῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας.
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.
(Athénée, XIV. — Pausanias, I, 14)

Eschyle, quels hommes il a reçus de moi, des hommes généreux et braves, des hommes de quatre coudées, toujours prêts à servir l'État. Ce n'étaient pas, comme aujourd'hui, des discoureurs de place, des rusés, des méchants; ils ne respiraient que pour le javelot, pour la lance..." Il entre ici dans une longue énumération presque intraduisible. Et lorsqu'Euripide lui demande malignement comment il s'y est pris pour rendre ses concitoyens si braves, Eschyle s'écrie avec orgueil: "par une pièce toute pleine de Mars..., par mes Sept devant Thèbes. Nul spectateur n'en sortait qu'avec la fureur de la guerre dans le sein."

Un autre sentiment, le sentiment religieux domine dans les pièces d'Eschyle, et la critique le rapporte d'ordinaire à ce qu'on est convenu d'appeler l'idée de la fatalité. Une opinion, excessive à ce qu'il nous semble, ne voit dans cette fatalité antique qu'une volonté irrésistible et aveugle qui changeait au gré de son caprice le désespoir en joie et les triomphes en désastres. — Sur ce point, on s'est laissé abuser par les mots. Le fatalisme n'était pas la religion des poëtes dramatiques de l'ancienne Grèce. Par le Destin ils entendaient tantôt la volonté d'un dieu suprême, comme Jupiter, tantôt la Justice qui veillait du haut du ciel sur les actions humaines, tantôt enfin, ce dieu supérieur et inconnu dont la plupart des grands esprits de l'antiquité

ont senti, sinon proclamé hautement l'existence. C'était la divinité sévère et inflexible qui corrigeait la justice des hommes, et portait la vengeance céleste partout où il y avait des coupables. Elle ne frappait pas indifféremment : le crime seul était puni ; elle n'enlevait pas à l'homme tout usage de son libre arbitre, tout sentiment de sa responsabilité. Qu'y a-t-il là qui ressemble au fatalisme, tel que nous l'entendons aujourd'hui ? N'était-ce pas, au contraire, une grande leçon morale que donnait le poëte aux spectateurs, en leur montrant comme inévitable le châtiment des forfaits, comme fragile et périssable la fortune fondée sur l'iniquité[1] ?

Il ne faut, pour s'en convaincre, qu'étudier avec quelque attention la légende d'où Eschyle a tiré le sujet des *Sept Chefs*, et de toute sa tétralogie, où cette pièce tenait le second rang ; la tradition relative aux Labdacides. Jamais peut-être la fatalité antique n'a poursuivi plus longuement et plus cruellement une seule famille ; et cependant cette fatalité n'est ici que la justice même poursuivant de génération en génération la vengeance d'un ancien crime : terrible avertissement au criminel de songer, quand il commet la faute, que non seulement elle lui sera funeste à lui-même, mais qu'elle peut l'être encore à sa dernière postérité.

Labdacus, dit la tradition, confia en mourant

(1) Voir, pour plus de développements, l'*Essai sur la fatalité dans le théâtre grec*, par F. R. Camboulieu. (Paris, 1855).

à son frère Lycus la tutelle de son fils Laïus. Lycus, au mépris de la foi jurée, s'empara du trône et Laïus se réfugia à la cour de Pélops. Chargé de l'éducation du fils du roi, il corrompit le jeune prince, avec lequel il s'échappa, et assouvit sur lui un amour criminel; donnant ainsi à la Grèce le premier exemple du vice honteux qui déshonore les plus belles époques de sa civilisation et qui a souillé quelques-unes des plus belles œuvres de son génie. Pélops indigné, invoqua contre Laïus le courroux des dieux et leur demanda qu'il fût à son tour malheureux par son fils. Trop peu inquiet de cette malédiction, Laïus rappelé à Thèbes après la mort de l'usurpateur, épousa Jocaste, fille de Créon. Il eut d'elle un fils, malgré les prédictions d'un oracle qui lui annonçait que cet enfant lui donnerait un jour la mort. Pour conjurer l'effet de cet oracle et prévenir le sort dont il était menacé, Laïus fit exposer son fils sur le mont Cithéron. Mais les dieux ne permettaient pas qu'il échappât au châtiment. Phorbas, berger de Polybe, roi de Corinthe, trouva l'enfant, qu'il nomma Œdipe, et l'emporta à Corinthe, où la reine l'adopta. Devenu grand, Œdipe consulta l'oracle sur sa destinée et en reçut cette réponse: Œdipe sera le meurtrier de son père et l'époux de sa mère, et mettra au jour une race détestable. Frappé de cette horrible prédiction, il s'exila de Corinthe

et prit la route de la Phocide. Dans un chemin étroit qui menait à Delphes, il rencontra Laïus monté sur son char et escorté seulement de cinq personnes. Une querelle s'engagea. Œdipe, violent et emporté (et ici se place encore l'action libre et imprudente qui fait d'Œdipe un coupable et autorise en quelque sorte contre lui la vengeance céleste), se précipite sur son père, et le tue sans le connaître. Le voilà coupable à son tour d'un crime dont il portera la peine.

Arrivé à Thèbes, il trouve la ville désolée par le Sphinx. Il devine l'énigme proposée par le monstre, le fait périr et épouse Jocaste prix de la victoire. Cet hymen était encore une imprudence coupable; car Œdipe devait se conformer à l'avertissement de l'oracle, et fuir le mariage comme le plus terrible des malheurs. Comment d'ailleurs pouvait-il, après les avertissements de l'oracle, épouser une reine veuve, sans savoir comment son époux était mort? Nouvelle faute dont il sera puni.

Jocaste lui donna deux fils, Etéocle et Polynice, et deux filles, Antigone et Ismène. Forcé par une peste qui désolait Thèbes de rechercher le meurtrier de Laïus, il découvrit le mystère de sa naissance, et se reconnut parricide et incestueux. Dans un accès de désespoir, il s'arracha les yeux.

Ses fils, impies et dénaturés commirent alors

le crime qui excita contre eux à leur tour la colère divine. Ils accablèrent leur père d'outrages, le jetèrent dans les fers et enfin le chassèrent de Thèbes. Quelques années après, ils expièrent par une mort misérable leur attentat parricide, victimes de la malédiction paternelle. Voilà la justice qui frappe et qui venge; voici maintenant la justice qui pardonne et qui console.

Œdipe, purifié par son châtiment terrible, avait cessé d'être l'objet du courroux des dieux. Il était désormais protégé par eux. Ses deux filles, Antigone et Ismène, touchants modèles de piété filiale, l'accompagnaient partout, l'entouraient des plus tendres soins et représentaient, pour ainsi dire, à ses côtés la clémence divine. Averti de sa fin prochaine, il arrive, conduit par Antigone, au bourg de Colonne, dans l'Attique, près d'un bois des Euménides. C'était là qu'il voulait mourir, et son tombeau devait être un gage de victoire pour les Athéniens sur leurs ennemis, particulièrement sur les Thébains. Tant les dieux, par les avis qu'ils lui envoyaient, par ces honneurs promis à sa mémoire, semblaient, en quelque sorte, réparer les malheurs affreux, que ses fautes même n'avaient pas entièrement mérités. Enfin, au moment où Thésée venait de le délivrer de la violence des Thébains et de recevoir son secret, la foudre se fit entendre; et, comme dit le poète, un dieu secourable

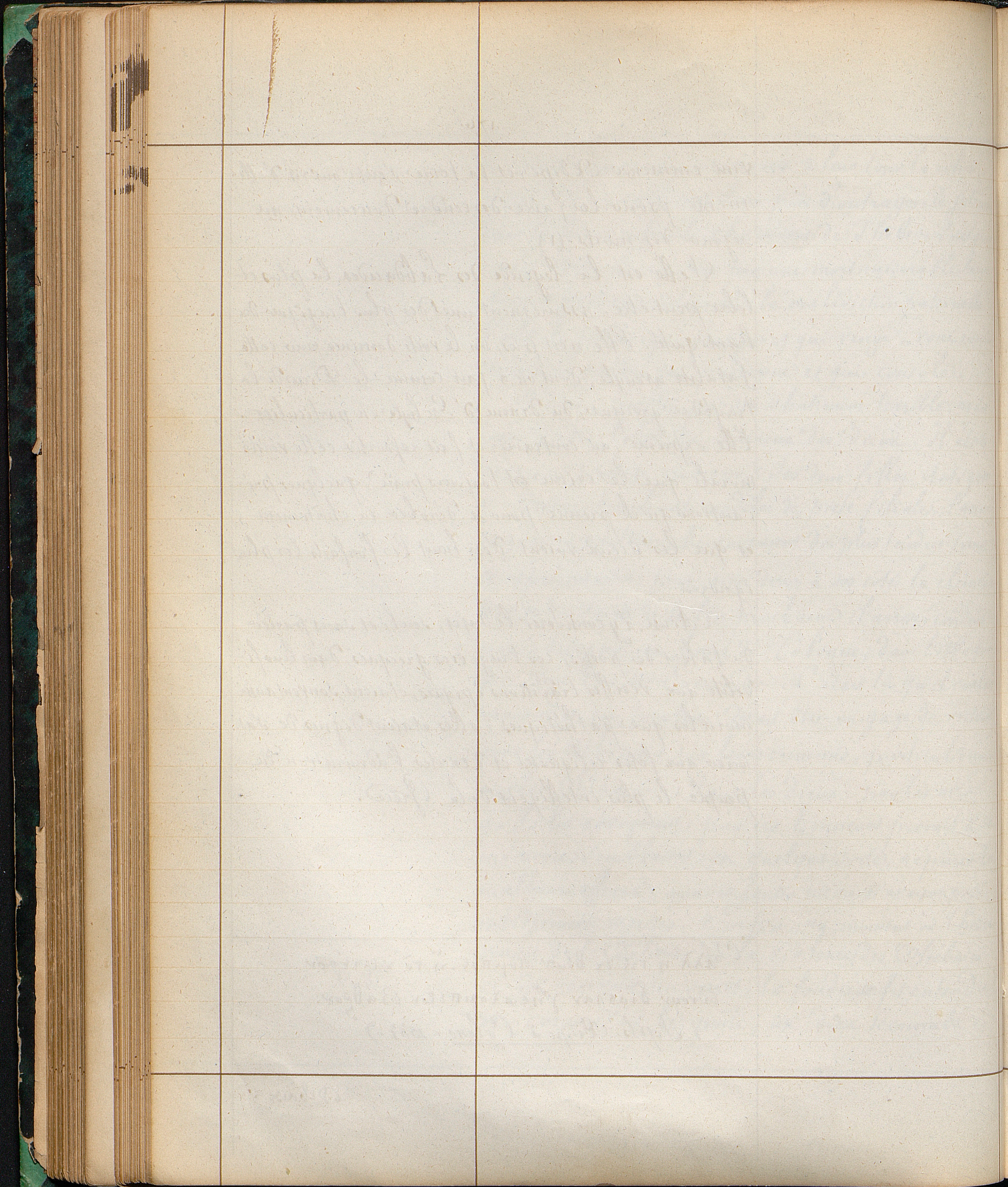
vint emmener Œdipe, et la terre s'entr'ouvrit d'elle-même pour le faire descendre doucement au séjour des morts. (1)

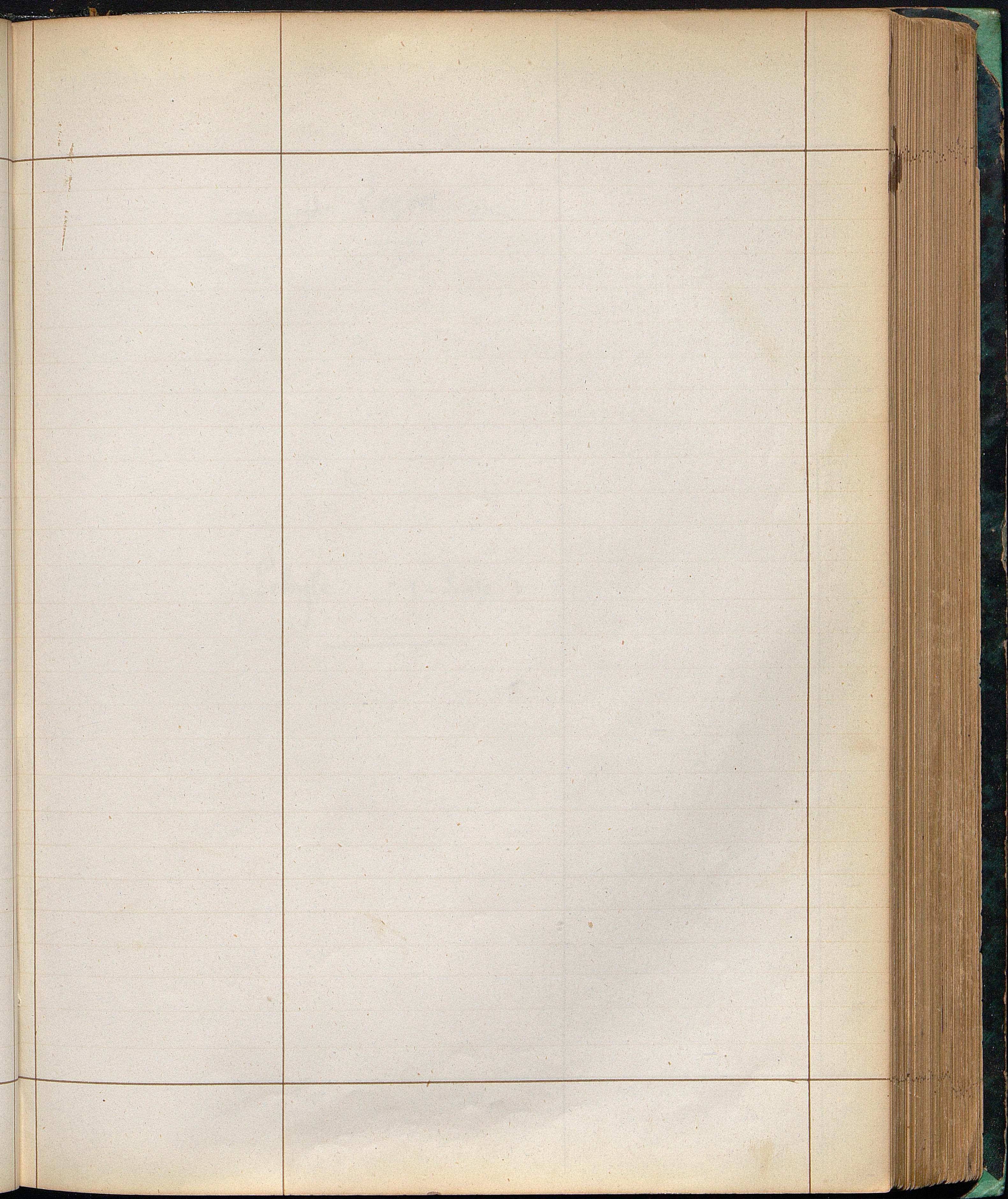
Telle est la légende des Labdacides, la plus célèbre peut-être, assurément une des plus tragiques de l'antiquité. Elle n'est pas, on le voit, dominée par cette fatalité aveugle, dont on a fait comme le Dieu de la tragédie grecque, du drame d'Eschyle en particulier. Elle exprime, au contraire, et fait ressortir cette vérité morale, que le crime est toujours puni, quelques précautions qu'il prenne pour se dérober au châtiment, et que les dieux voient d'en haut les forfaits les plus ignorés.

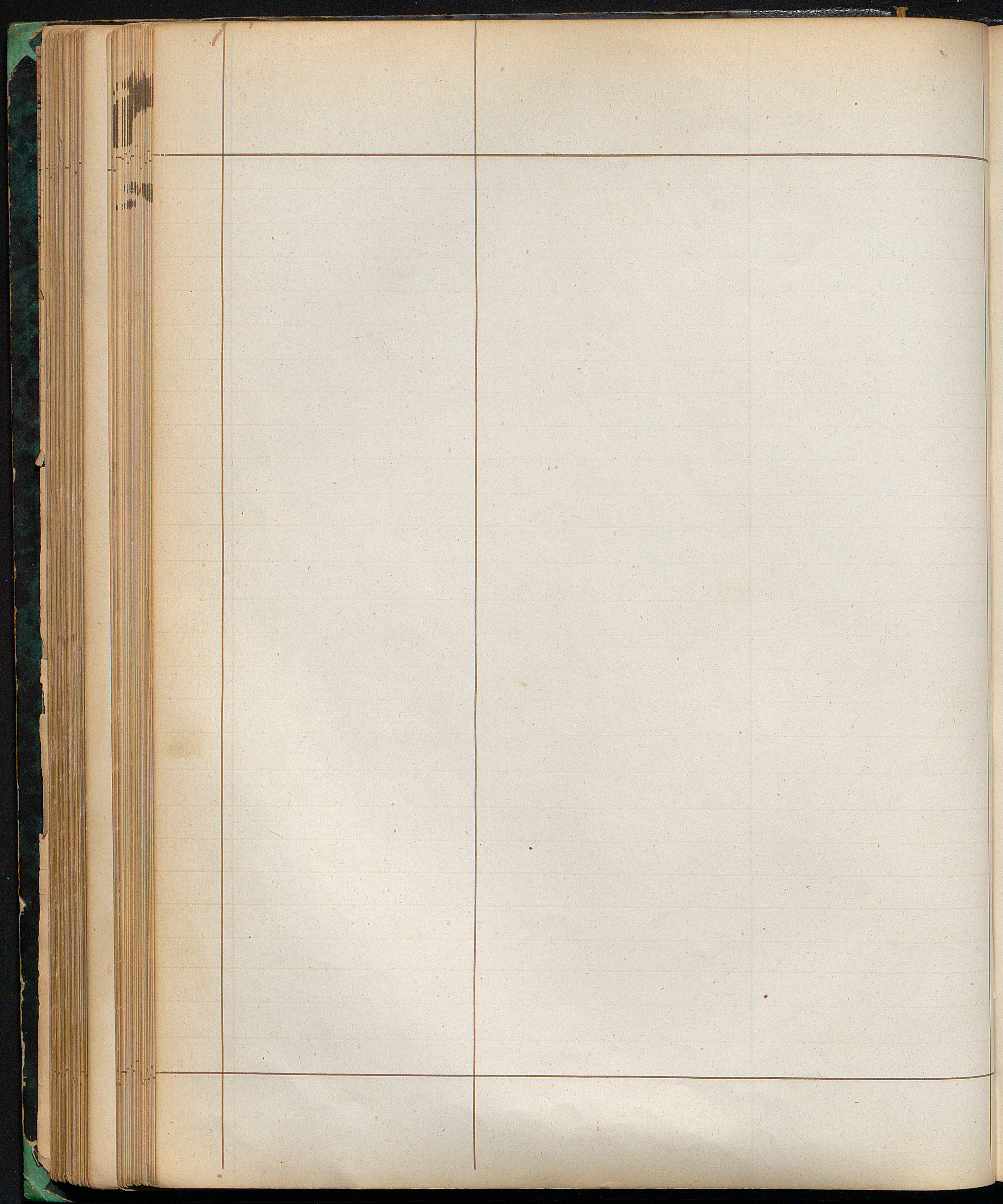
Ainsi, à y considérer le sujet seul, et sans parler du talent des poëtes, ces tragédies grecques, dans leur fidélité aux vieilles traditions épiques, étaient souvent aussi morales que pathétiques; elles étaient dignes de s'associer aux fêtes religieuses et d'exciter l'admiration du peuple le plus intelligent de la Grèce.

(1) ἀλλ' ἤ τις ἐκ θεῶν πομπὸς, ἢ τὸ νερτέρων
εὔνουν διαστὰν γῆς ἀλάμπετον βάθρον.
(Soph. *Œdipe à Colone*. 1661.)

Debaise.







9e Leçon.

Eschyle (Suite).

retouchée par le professeur. transcrite d'après la Revue des Cours publics.

9e Leçon.

Eschyle
(Suite).

Profitant de la découverte récente d'une didascalie qui a été publiée en 1848 (1), nous nous sommes placés à une date importante dans les annales du théâtre attique, l'an 468 av. J.C ; nous avons essayé de montrer quel était alors le caractère religieux et grandiose du drame grec, grâce à son organisation officielle et à celle des concours dramatiques. Nous avons vu à quel moment la victoire d'Eschyle, attestée par ce texte précieux, se place dans la vie du poète et dans l'histoire d'Athènes ; puis examinant la seule des pièces comprises dans cette tétralogie qui se soit conservée, les Sept chefs devant Thèbes, nous avons fait voir comment elle se rattache aux deux origines de la poésie dramatique : à l'épopée, par les descriptions d'un genre tout homérique ; à la poésie lyrique, par l'importance du chœur ; enfin, en montrant la place

(1) V. Egger, Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, p. 418.

qu'occupe cette pièce dans la triste et longue légende des Labdacides, nous avons essayé de faire voir quelle morale élevée se cache souvent sous cette forme encore imparfaite du drame.

Mais toutes les réflexions que peut suggérer le monument que nous avons remis en lumière, ne sont pas encore épuisées. Nous remarquons que les pièces dont se composait la tétralogie représentée par Eschyle forment entre elles un ensemble et pour ainsi dire une seule tragédie, dont chaque pièce prise à part n'est qu'un acte. Faut-il croire qu'à cette époque, la tragédie, à peine détachée du chant lyrique et de l'épopée, se trouvait mal à l'aise et comme à l'étroit dans le cadre restreint d'un seul drame, et qu'elle avait besoin d'une composition plus large pour développer ses grandes scènes épiques? Ce serait donc alors un progrès pour la tragédie, de se borner à un seul drame pour une seule action, et les tétralogies formées de pièces entièrement étrangères les unes aux autres par le sujet sembleraient l'œuvre d'un art plus consommé. On serait ainsi tenté d'établir comme une loi dans l'histoire du théâtre grec, que plus on avance plus on trouvera les tétralogies composées d'éléments indépendants les uns des autres. Mais ce qui dans cette loi séduit

d'abord l'esprit, sa rigueur même, est surtout ce qui doit nous porter à nous en défier ; le progrès dans les arts, surtout en Grèce, n'est pas ainsi constant et régulier. En effet, l'an 473, c'est-à-dire cinq ans avant la tétralogie qui nous occupe, la tétralogie

dans laquelle

se trouvait la tragédie des Perses se composait, en outre, du Phinée, du Glaucus, et d'un Prométhée allumeur du feu, drame satyrique. Ainsi, douze ans avant une tétralogie composée tout entière avec la même légende, il y avait eu déjà une et peut-être plusieurs tétralogies composées de parties tout-à-fait indépendantes les unes des autres. Il faut se résigner à reconnaître que la tragédie grecque a usé, sur ce point, dans les temps classiques, d'une entière liberté.

Encore une observation sur cette même didascalie. Elle comprend un drame satyrique. On croit généralement que le drame satyrique est une invention assez récente, faite après coup pour compléter le spectacle tragique. Il est probable, au contraire, que c'est la tragédie qui est venue postérieurement. Aristote nous dit que la tragédie conservait des formes métriques empruntées au drame satyrique. Ce témoignage n'a pas généralement prévalu dans l'opinion contre la petite légende que tout le monde sait.

La tragédie s'écartait de plus en plus de son objet primitif, qui était d'honorer Bacchus; le peuple s'en plaignait et sa plainte est devenue un proverbe: « Il n'y a rien là pour Bacchus, οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. Les poètes, dit-on, imaginèrent alors de joindre à leur tragédie un petit drame, où les Satyres, fidèles compagnons de Bacchus, formeraient toujours le chœur. Il est possible que cette idée soit venue aux magistrats qui réglèrent la forme de la tétralogie. Mais il est certain que le drame satyrique fut connu avant la tragédie. A l'époque où nous sommes placés, Pratinas avait déjà composé un grand nombre de drames satyriques. Ce genre de drame a survécu à la tragédie, comme il l'avait précédée. Au temps d'Auguste, Horace, dans son Epître aux Pisons, écrira pour les Romains les préceptes sur le drame satyrique empruntés, selon toute vraisemblance, comme d'autres parties de cet ouvrage, à la Poétique de Néoptolème de Parium, qui vivait peu de temps avant lui. Vitruve décrit avec beaucoup de soin la décoration de la scène satyrique, comme si ces représentations étaient encore en usage de son temps. On en retrouve encore les traces jusque sous l'Empire.

Il est une autre erreur où pourrait nous induire le sujet de la seule pièce qui nous reste de la tétralogie de 468. Les personnages qui sont mis en présence dans cette pièce sont des personnages purement humains. D'un autre côté, Eschyle avait fait des tragédies dont tous les rôles appartenaient à des Dieux, comme le Prométhée. Faut-il en conclure qu'avec le temps un progrès s'accomplissait dans la tragédie qui tendait à en faire un drame de plus en plus humain? Mais ici encore les faits démentiraient nos conjectures. Cinq ans avant cette représentation, Eschyle avait mis sur la scène les Perses qui ne nous présentent que des personnages humains; de plus, en donnant cette pièce, il ne faisait déjà qu'imiter Phrynichus qui, plus de dix ans auparavant, avait donné une Prise de Milet, et, quelque temps après, des Phéniciennes, dont le sujet était le même que celui des Perses. Au lendemain de cette dernière représentation nous voyons reparaître des drames empruntés aux plus anciens souvenirs de la mythologie: tant il est vrai qu'on ne saurait limiter par des lois rigoureuses l'essor de ces libres génies auxquels on doit tant de chefs-d'œuvre. Ils allaient, guidés par leur seule inspiration, cherchant le beau dans toutes

les régions de la poésie, sur la terre comme dans le ciel.

Mais ce n'est pas seulement par ce côté que le drame d'Eschyle nous donne le spectacle d'une grande liberté d'invention.

D'abord, rappelons-nous ici ce que nous avons dit sur la Théogonie d'Hésiode et sur ces diverses générations de dieux, dont la dernière, celle des dieux olympiens, représente le triomphe de l'ordre et de la loi sur le chaos et sur les forces désordonnées de la nature. La Théogonie est l'œuvre d'un poète qui s'efforce de composer un tableau harmonieux où puissent figurer les fictions successives des premiers âges. D'abord apparaît le Chaos, être métaphysique plutôt que réel, inaccessible à l'imagination populaire et même aux conceptions du poète; viennent ensuite des personnages abstraits auxquels l'imagination peut déjà prêter une forme, mais qui ne sont pas encore assez animés ni assez vivants pour être adoptés par la poésie dramatique, ce sont: la Nuit, l'Érèbe, le Ciel, la Terre et d'autres encore; Kronos et la famille des Titans, puis Jupiter et la dynastie des dieux destinés à détrôner la race Titanique. Dans cette dernière partie de la narration épique, le drame trouve une ample matière à ses com-

positions, parce que les Titans se rapprochent déjà de la personnalité humaine, parce que les dieux olympiens s'en rapprochent plus encore, parce que ces personnages divins pensent et agissent comme des êtres vivants et bien distincts des forces ou des idées dont ils n'étaient primitivement que le grossier symbole. Mais ces luttes des divinités ont un intérêt dramatique plus grand encore, en ce qu'elles représentent les efforts de la conscience humaine pour résoudre le problème de sa destinée. C'est là surtout ce qui fait, encore aujourd'hui, l'intérêt du poème d'Hésiode. C'est cette lutte intérieure et si dramatique qu'on sent au fond des poëmes d'Homère. C'est elle qu'on retrouve dans les plus anciennes tragédies. Quoi qu'on puisse dire, Eschyle a été le continuateur d'Homère, bien plus que toute cette école de versificateurs qui, comme Panyasis et Antimaque, reprenant sans cesse les sujets de la guerre de Troie, recommençaient sans se lasser une œuvre de Pénélope. La tragédie se rattache à l'épopée homérique par une alliance plus noble et plus féconde, elle en continue le travail poétique et religieux. Eschyle est bien l'élève d'Homère ; non seulement parce qu'il trouve dans Homère des héros dignes de la tragédie, un langage

digne de ces héros, des machines épiques pour les faire mouvoir ; mais parcequ'il reçoit d'Homère, peut-être sans en avoir conscience, la tradition de cet effort que faisait l'esprit grec pour dégager du chaos des fables primitives sa religion et ses dieux. A cet égard, Eschyle est encore l'aède homérique dans le sens le plus religieux du mot, dans celui que la critique du dix-septième siècle ne connaissait pas et que la critique de Wolf a si bien mis en lumière. L'intérêt principal de ses pièces, celui qui devait particulièrement passionner le peuple d'Athènes, est dans la lutte des dieux, soit entre eux pour affermir une dynastie aux dépens de l'autre, soit contre l'humanité quelquefois rebelle à leur puissance, et ces luttes mêmes en représentent une autre plus intime et plus cachée, celle des instincts qui se partagent l'âme humaine ; elle représente cette poursuite obstinée d'un idéal religieux qui toujours s'agrandit et s'épure sans jamais satisfaire notre conscience toujours jalouse de l'agrandir et de l'épurer encore.

Naguère, en étudiant le sujet d'une pièce aujourd'hui perdue, le Lycurgue d'Eschyle, nous y voyions le combat d'une divinité contre les hommes, ou plutôt la lutte de

deux dogmes, l'ancien et le nouveau. Le culte de Bacchus a rencontré une vive opposition de la part de Lycurgue, roi de Thrace. Le mortel ose lutter contre le dieu, et le mortel est vaincu. La pensée religieuse apparaît déjà dans ce drame; nous la retrouverons plus saisissable encore dans la dernière pièce de l'Orestie, dans les Euménides.

Les Euménides, filles de l'Érèbe, sont des divinités des anciens temps qui viennent poursuivre un meurtrier excité au crime par les Dieux, purifié et défendu par eux après le crime. Les Euménides participent de cette laideur que l'imagination du peuple donne, dans les premiers temps, aux objets de son respect et de sa crainte; cette laideur convient à leur terrible ministère, elles sont chargées de poursuivre les meurtriers sans relâche, sans rémission, jusqu'à ce qu'ils tombent sous leurs coups vengeurs. Ces terribles divinités des anciens âges viennent jusque dans Athènes poursuivre Oreste, meurtrier de sa mère. Oreste est allé à Delphes reporter en quelque sorte à Apollon la responsabilité du crime que son oracle lui a fait commettre; il vient, sur l'ordre du dieu, se faire absoudre par Minerve, à Athènes, sur la colline de Mars. Dès le début, cet antagonisme entre les anciennes

divinités et les nouvelles se fait sentir. Minerve, en voyant les Euménides, ne peut s'empêcher d'exprimer un sentiment de dégoût mêlé de crainte :

« J'ai entendu de bien loin une voix qui m'implore ; elle a pénétré jusqu'aux bords du Scamandre, jusqu'en ce pays que me consacrèrent à jamais les chefs et les princes de la Grèce ; la plus belle part des biens du peuple vaincu, la récompense de la valeur des fils de Thésée. A ces accents, j'ai précipité ma course infatigable, je n'ai pas eu besoin d'ailes ; j'ai secoué ma retentissante égide et j'ai attelé à mon char ces agiles coursiers. Quelle est cette troupe inconnue que j'aperçois sur la terre ? Ce spectacle, sans m'effrayer, pourtant m'étonne. Qui êtes-vous ? C'est à vous tous que je parle : et à cet étranger qui embrasse ma statue, et à vous qui ne ressemblez à aucun des êtres que produit la nature, à vous que jamais les dieux n'ont vues parmi les déesses, et qui n'avez aucun des traits de la nature humaine ; mais leur reprocher en face leur difformité, ce serait une cruauté, une injustice (1). »

N'y a-t-il pas dans la réserve de la déesse quelque chose de plus que le motif qu'elle

(1) Trad. de M. Pierron, p. 242-243.

avoue, je veux dire un peu de crainte, de cette crainte qui portait les hommes à donner à ces terribles déesses un nom contraire à leurs attributs mêmes ; on les appelait les Euménides, c'est-à-dire les Bienveillantes. Quoi qu'il en soit, Minerve oblige en quelque sorte les Euménides à décliner leur nom et leur qualité.

Le Chœur.

« Tu vas tout savoir en quelques mots, fille de Jupiter. Nous sommes les lugubres enfants de la nuit. Dans les demeures souterraines on nous appelle les Furies.

Minerve.

Je connais votre famille et j'ai entendu prononcer votre nom.

Le Chœur.

Tu apprendras bientôt quel est mon ministère.

Minerve.

Oui, sans doute, si l'on m'explique la chose.

Le Chœur.

Nous chassons loin de toute habitation les assassins.

Minerve.

Et quel est pour le meurtrier le terme de sa fuite ?

Le Chœur.

Un lieu où jamais l'on ne connut la joie (1) etc. »

(1) Trad. de Mr. Pierron, p. 443.

On prévoit quel combat va s'engager. Les vieilles divinités vont réclamer la punition du coupable, les nouvelles divinités vont le défendre. Ce drame si intéressant déjà par le spectacle pathétique des douleurs et de l'égarement d'Oreste, nous touchera plus vivement encore en nous montrant l'effort de la conscience humaine qui cherche à se faire une morale plus juste et une religion plus clémente.

La cause se plaide devant un tribunal qui doit devenir l'Aréopage. Apollon, l'un de ces dieux qui représentent l'esprit nouveau dans le paganisme, vient prêter en quelque sorte main forte à Minerve pour défendre leurs intérêts communs. Il excuse la conduite d'Oreste par les ordres émanés de ses propres oracles, et met ses oracles sous la garantie de Jupiter.

« Auguste tribunal de Minerve, devant vous je dirai la vérité; je suis dieu prophète, je ne mentirai point. Jamais, de mon trône fatidique, une parole n'est tombée pour un homme, pour une femme, pour une ville, que ne m'eût inspirée Jupiter même, le père des dieux. Jugez du poids de tels décrets; soumettez-vous, je vous y engage, aux volontés de mon père. Il n'est aucun serment qui puisse l'emporter sur Jupiter. »

On le voit, c'est Jupiter qui est le chef

de cette nouvelle dynastie, et pourtant ce même Jupiter, il a détrôné son père Saturne, comme les Euménides ne manquent pas de rappeler dans leur réponse au dieu de Delphes. Mais comme tant d'autres puissances de ce monde, Jupiter prétend garder le pouvoir et l'exercer d'après les principes qu'il a violés pour l'obtenir. Il est le dieu de la loi et du pardon après avoir été un jour l'usurpateur du sceptre paternel; il faudra donc qu'une sorte de compromis termine le débat entre ce dieu défenseur d'une morale nouvelle, et les Euménides obstinées dans leur rôle d'implacable vengeance.

On sent tout l'intérêt dramatique de ce combat et de cette victoire. Dans ses éloquentes Réflexions sur la comédie, Bossuet montre quelle est la source du plaisir qu'on prend au drame qui se joue sur le théâtre; c'est qu'on y reconnaît ses sentiments, ses désirs; c'est, ajoute-t-il avec une heureuse énergie, qu'on y devient acteur de sa propre passion. Ce qui fait que Laharpe et les critiques de cette école ont si peu compris le drame grec, c'est qu'ils y ont complètement méconnu ce côté moral et religieux le plus saisissant, à coup sûr, pour les auditeurs d'autrefois.

Il faut l'avouer d'ailleurs, par la per-

fection même de sa morale et par la rigueur de ses dogmes, la religion chrétienne nous prémunit contre cette séduction particulière au drame grec, plutôt encore qu'elle ne nous prépare à la sentir ou du moins à la comprendre. En plaçant perpétuellement devant nos yeux un dieu qui est toute bonté et toute clémence, un dieu qui nous pardonne et qui en même temps se sacrifie pour nous, elle nous laisse moins de sympathie ou d'indulgence pour ces ébauches de morale religieuse que nous montre le drame d'Eschyle. Il y a pourtant une vraie grandeur dans ce spectacle de l'hellénisme qui transforme et corrige sans cesse le mobile symbole de la foi: c'est la liberté dans la religion, c'est la dispute des principes et des vérités les plus chers à la conscience, sous la forme d'un jeu poétique; c'est une philosophie souvent profonde sous le costume et avec les vives allures du drame le plus varié. Bientôt la lutte passera du théâtre aux écoles, ou plutôt cette révolution commence dès le temps d'Eschyle. La raison purement philosophique s'emparera des graves problèmes que la poésie avait, seule jusque là, discutés et résolus à sa manière. Socrate, au nom de la nouvelle science, se montrera bien rigoureux en-

vers les Homère et les Eschyle: c'était son rôle et son devoir. Mais aujourd'hui, le rôle et le devoir d'une critique impartiale est de dominer de tels débats, pour reconnaître et admirer les mâles beautés du drame où se mêlaient si heureusement les inspirations de la poésie et celles de la pensée religieuse.

10e Leçon

Du drame satyrique.

rédaction médiocre. J'ai beaucoup corrigé et pas encore assez.

10e Leçon.

Du drame satyrique.

Pour bien comprendre le drame grec, il ne suffit pas de se placer, par l'imagination devant la scène antique où se développe une action simple, que le chœur embellit de ses danses et de ses chants lyriques. Il faut se retourner vers les gradins où se pressent les Athéniens, leurs alliés, les Hellènes de toutes les parties de la Grèce, dont les tributs venaient remplir le trésor de Minerve et solder la dépense de tant de chefs-d'œuvre; il faut interroger leurs traditions et leurs souvenirs, et demander ensuite aux personnages, d'où ils viennent, et à quelles fables populaires ils se rattachent; il faut traverser les rues d'Athènes, déjà semées des chefs-d'œuvres de la sculpture et des autres arts, et embrasser, en quelque sorte, d'une seule vue, toutes les productions du génie grec, tous les souvenirs religieux et poétiques qui l'ont inspiré.

L'étude du drame satyrique va nous donner une nouvelle occasion de montrer cette profonde unité de l'Hellénisme, et la lumière que jette sur chacune de ses productions l'étude de toutes les autres.

Transportons-nous aux fêtes de Bacchus, vers

le temps des luttes d'Eschyle et de Sophocle, à l'époque des débuts d'Euripide, et allons nous placer devant la scène où va être représentée la quatrième pièce d'une tétralogie. La scène représente une forêt ou une clairière. Sur ce fond tout champêtre apparaît une troupe de Silènes ou de Satyres qui exécutent, au son des instruments, des danses lascives et joyeuses désignées sous le nom particulier de Sicinnis, par opposition à l'Emmelia qui est la danse tragique. Quant aux personnages du drame lui-même, ce sont pour la plupart des êtres monstrueux et gigantesques, souvent inconnus à la tragédie, toujours peu familiers au drame sérieux : le Sphinx, Protée, Polyphème ou le Cyclope, Busiris, Circé, Prométhée : Prométhée, bienfaiteur de l'homme, ennemi de Jupiter, être gigantesque qui tient le milieu, par sa taille comme par sa grandeur morale, entre la terre et le ciel ; Circé, dont la beauté physique dissimule la laideur morale ; Busiris, sorte de roi et de dieu égyptien, adopté par la tradition grecque, monstre ennemi des hommes, qui met à mort tous les étrangers que la tempête a jetés sur ses côtes ; Polyphème, animal à forme demi-humaine, comme le Sphinx et Protée. Hercule lui-même, par son côté plaisant, Hercule bouffon, galant, appartient aussi au drame satyrique. Tels sont les personnages hideux, vicieux, violents, grossiers, sensuels, dont le drame satyrique se plaît à reproduire les aven-

tures miraculeuses, les mécomptes grotesques et ridicules.
« Il faut un peu de gaieté dans la vertu, a dit Acheus, cité par Plutarque, comme dans une tétralogie il faut un drame satyrique. » Une aventure plaisante, mise par la tradition sur le compte d'un de ces personnages, avec un chœur de Silènes ou de Satyres, voilà le drame satyrique. Ainsi, un épisode presque comique de l'Odyssée, combiné avec quelques autres traditions sur l'aventure d'Ulysse, a produit le Cyclope d'Euripide. Les Silènes, à la recherche de Bacchus, ont été jetés par la tempête sur les côtes de Sicile, où ils sont devenus les jouets des caprices et de la lubricité de Polyphème. Les Silènes ne sont pas des modèles de vertu; mais le contraste de leur faiblesse en face de la grossière brutalité de Polyphème, nous inspire pour eux une sorte d'intérêt comique.

Quant aux Satyres qui composent le chœur, ils ne sont pas toujours des monstres de vice ou de laideur. Ils se rapprochent souvent de l'homme; ils ont presque la naïveté de l'homme sauvage. Dans un drame satyrique d'Eschyle, le feu était montré pour la première fois à un Satyre; il admirait fort et il allait embrasser la merveilleuse flamme, au risque de se brûler. Il y a loin de là au Satyre lascif et indécent d'Euripide. Le caractère de ces personnages satyriques offre donc des types assez divers, et l'origine de

cette diversité se trouve dans les plus anciennes fables de la Grèce; elle n'est que le reflet des idées que s'est faites le peuple grec
Sans doute Homère, Stésichore, Pindare ont pu modifier et altérer certaines traditions; mais le fond même de la vieille poésie est le fruit spontané de l'imagination populaire; ses conceptions sont comme le symbole vivant des sentiments et des instincts de tous. Or il y a en nous un instinct du mal, un génie de sensualité, de malice, de violence. "Il y a un Satyre en nous," dit un critique. Cet instinct du mal, naturel à l'homme, s'est exprimé dans la mythologie grecque sous mille formes différentes, comme tous les autres instincts de l'âme humaine. Ces fables ont inspiré tous les arts, la littérature, la sculpture, la peinture. La statuaire, surtout paraît avoir affectionné ces représentations des compagnons de Bacchus. Praxitèle avait fait un Satyre dont les copies ou les imitations sont en grand nombre dans nos musées. La peinture des temps classiques nous est moins connue; mais les tableaux, qui ne sont que des copies, d'Herculanum et de Pompéi, nous montrent que presque tous les grands peintres, comme les sculpteurs, comme les poètes dramatiques, ont dû, eux-aussi, songer à satisfaire, de ce côté, l'imagination populaire. Protogène avait peint un Faune au repos, dans une attitude qu'on n'aurait jamais donnée à un dieu, une jambe repliée

(Es steckt ein Satyr in uns — Jacobs)

sur l'autre ; on croit en avoir retrouvé des copies.

Dans les premiers temps, le satyre est représenté avec une tête et un pied de bouc : le corps seul est humain ; ou bien, si la tête est humaine, la largeur de la bouche, l'abaissement du front, la longueur des oreilles, deux cornes qui sortent à travers les cheveux, montrent toujours la bête et ses instincts grossiers dominant la nature humaine. Bientôt, le front se redresse, la bouche se resserre, les cornes s'amoindrissent et paraissent à peine ; les cheveux, qui n'étaient d'abord que la barbe et la crinière ondoyante du bouc, deviennent plus courts et plus fins ; la figure, qui exprimait d'abord dans toute sa laideur la luxure et le vice, n'est plus que légèrement contractée par un sourire malicieux. Les traits de la bestialité disparaissent aussi du bas du corps ; le génie du mal s'idéalise et s'épure ; et ce satyre qui rappelait tout à l'heure la grossièreté des processions et des chants phalliques, atteint peu à peu une sorte de beauté ; c'est l'homme primitif, simple et naïf, mais déjà éclairé par un rayon du beau et du vrai, qui vont bientôt illuminer tout son être. Ces variétés ne sont pas les seules qui distinguent entre eux les Satyres ; il y en a d'autres qui répondent à la diversité des âges. " Le plus bel enfant que l'antiquité nous ait transmis, dit Winckelman, quoique un peu mutilé, est un jeune Satyre d'environ un an,

de grandeur naturelle et conservé à la villa Albani: c'est un bas-relief, mais d'un saillant si marqué que presque toute la tête est de ronde-bosse. Cet enfant, couronné de lierre, boit, probablement d'une outre qui manque, avec tant d'avidité et de volupté, que les prunelles des yeux sont tout-à-fait tournées en haut, et qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil." Nous possédons aussi au musée de Paris une tête de Faune, qu'on appelle le *Faune à la tache* [1] et qui est une des plus exquises productions de l'art antique. C'est l'enfance de l'homme se confondant avec la divinité imparfaite du Satyre, transition heureuse du plus pur idéal de la forme humaine dans la représentation d'un dieu.

Où s'arrête ce perfectionnement successif des formes grossières par lesquelles l'imagination populaire avait d'abord personnifié le génie du mal? et ce perfectionnement s'est-il accompli dans la littérature comme dans la peinture et la sculpture? Il y a quinze ans, il eût été difficile de répondre à cette question. On savait bien que l'*Alceste* et l'*Oreste* d'Euripide touchaient par quelques scènes au drame satyrique. Mais, ce qu'on ne savait pas, c'est que l'une de ces deux pièces tenait, dans la tétralogie dont elle faisait partie, la place du drame satyrique. La découverte faite, il y a quinze ans, d'une didascalie inédite, nous a révélé avec la date de l'*Alceste* (438) ce fait si curieux,

[1] Voir le N° 100 du catalogue de 1811, et la description de plusieurs autres statues semblables dans la Notice publiée en 1830 par Mr. de Clarac. L'École normale possède aussi un plâtre du *Faune au Chasseur*, bas-relief d'une beauté classique.

et qui jette tant de lumière sur l'histoire de l'art antique tout entier.

Après le Silène ou le Satyre, tel qu'Euripide le montre dans le Cyclope, laid, nu, grotesquement indécent, l'auditoire a demandé au poète quelque chose de plus pur et de plus idéal ; il aura voulu dans les quatre pièces de la tétralogie une unité plus grave et plus à l'abri des reproches de cette philosophie qui déjà, par la voix de Socrate, commençait à exercer sa censure sur le théâtre ; et il sera venu un jour où, pour satisfaire ce goût public qui s'épurait de plus en plus, le poète dramatique n'aura laissé dans la quatrième pièce de la tétralogie, qu'un léger souvenir de la licence propre au drame satyrique primitif. Tel est le caractère de l'Alceste, où l'élément satyrique n'est plus représenté que par les bouffonneries grotesques d'Hercule. Encore, si on y regarde de près, admirera-t-on l'art infini avec lequel la grossièreté de ce personnage satyrique sert elle-même à mettre mieux en relief des sentiments d'une délicatesse exquise, qui se montrent dans les autres personnages de la pièce, et même dans le caractère d'Hercule. Hercule arrive chez Admète au moment où la femme de ce prince vient de mourir : là, il boit et se livre aux accès de la joie la plus bouffonne. C'est qu'Admète, par un respect délicat des devoirs de l'hospitalité, ne veut pas révéler à Hercule un malheur



qui pourrait l'attrister. Il se rappelle la pensée d'Homère
« C'est de Jupiter que vient tout hôte et tout mendiant. »
Et quand, par l'indiscrétion d'un esclave, qu'irrite cette
joie indécente au sein d'une famille en deuil, Hercule
apprend que la maison d'Admète est souillée par la
mort d'Alceste, une noble pensée lui vient au cœur,
il l'exécute aussitôt ; et ce personnage, tout à l'heure
si bouffon, vient ramener, avec toutes les précautions
d'une pudeur et d'une bonté charmante, l'épouse que
la mort avait ravie à son hôte. Comme on le voit,
le progrès est grand, et nous sommes passés peu à peu
de l'indécence satyrique à la plus parfaite beauté du
sentiment moral, à une grâce exquise où l'on remarque
à peine quelques souvenirs des antiques traditions de
l'art.

Est-ce à dire qu'une fois arrivés à cet idéal, les
poëtes ne soient jamais revenus au vieux drame satyrique,
licencieux et grossier ? non, sans doute. On ne
sait pas au juste la date du Cyclope d'Euripide ; mais
on apprendrait qu'il est postérieur à l'Alceste, qu'il ne
faudrait pas s'en étonner. De Pisistrate à Alexandre,
il y a eu dans l'art grec un continuel progrès vers le beau
idéal ; mais les vieux instincts qui avaient jadis produit
tant de fables étranges et d'images grossières, ont dû se
réveiller plus d'une fois dans l'imagination populaire ;
plus d'une fois les poëtes ont pu chercher à les

satisfaire en reprenant des fables d'un autre âge ; c'étaient des caprices de la poésie que le goût public pardonnait aisément quand il ne les provoquait pas. Ainsi le drame satyrique a survécu à Euripide lui-même : on le retrouve à Alexandrie ; on le trouve encore au temps de l'empire. Un poëte d'Alexandrie qui vivait sous Ptolémée Philadelphe, Dosithée, est appelé dans l'<u>Anthologie</u> comme le restaurateur du drame satyrique. C'est dans une épigramme de Dioscoride.(1) Un satyre, placé sur le tombeau de Dosithée, est supposé prendre la parole et féliciter le poëte alexandrin d'avoir fait revivre la vieille poésie satyrique, de lui avoir rendu son langage effronté ; sa musique lascive et ses danses pétulantes, ses chœurs

(1) Κἠγὼ Σωσιθέου χομέω νέχυν, ὅσσον ἐν ἄστει
ἄλλος ἀπ' αὐθαίμων ἡμετέρων Σοφοχλῆν,
Σχίρτος ὁ πυῤῥογένειος· ἐχισσοφόρησε γὰρ ὡνήρ
ἄξια Φλιασίων, ναὶ μὰ χορούς, Σατύρων·
χἠμὲ, τὸν ἐν χαινοῖς τεθραμμένον ἤθεσιν ἤδη,
ἤγαγεν εἰς μνήμην, πατρίδ' ἀναρχαΐσας·
Καὶ πάλιν εἰσώρμησα τὸν ἄρσενα Δώριδι Μούσῃ
ῥυθμόν, πρὸς τ' αὐδὴν ἑλχόμενος μεγάλην.
εὔαδέ μοι θύρσων τύπος οὐ χερὶ χαινοτομηθείς
τῇ φιλοχινδύνῳ φροντίδι Σωσιθεοῦ.

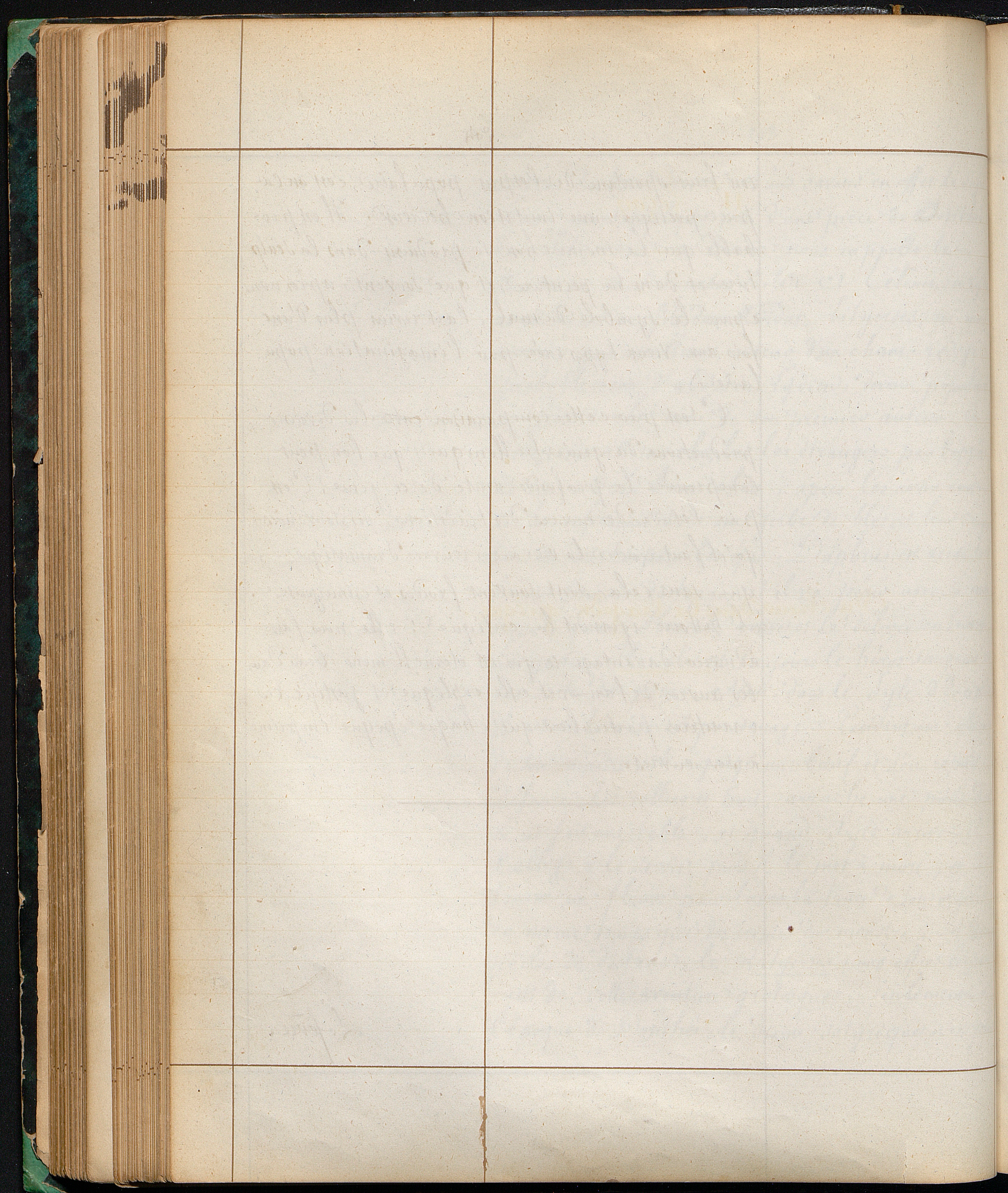
(VII. 707).

en vrai dialecte dorien. Nous savons en effet le sujet et nous avons quelques vers d'une pièce de Dosithée, le *Lityerses* ; ce drame nous rappelle le Σάτυροι de l'ancienne école. A Célènes, en Lydie avait vécu un fils de Midas, Lityerses, roi moissonneur par excellence, auteur d'un chant rédigé probablement d'abord en Lydien, devenu populaire en Grèce sous le nom de son premier auteur. Ce Lityerses attirait chez lui les étrangers par l'appât du vin et de la bonne chère ; après les avoir enivrés, il les enfermait dans une gerbe de blé, et leur coupait la tête en coupant les épis. Daphnis est ainsi tombé au pouvoir du tyran, et il va périr avec sa maîtresse, quand Hercule arrive et le délivre en tuant Lityerses. Hercule est toujours le héros sauveur de ces sortes de pièces. Ainsi, dans le Sylé d'Euripide, il est esclave de ce personnage. Pendant une absence de son maître, il égorge un bœuf et s'en repaît, défonce le cellier et boit, arrache une porte dont il se fait une table ; et quand Sylé arrive, il l'oblige à le servir puis il le met à mort, et détourne un fleuve pour laver la trace de son orgie en même temps que des crimes du monstre. A deux siècles de distance, le *Lityerses* nous offre le pendant de cette aventure grotesque ; seulement, à l'époque de Dosithée, le drame satyrique n'est plus

un fruit spontané de l'esprit populaire ; c'est un caprice poétique, une imitation heureuse. Il est probable que la même chose se produisit dans la sculpture et dans la peinture, et que souvent, après avoir épuré le symbole du mal, l'art revint plus d'une fois aux vieux types crées par l'imagination populaire.

C'est par cette comparaison ~~entre~~ les diverses productions du génie hellénique, que l'on peut comprendre la profonde unité de ce génie. C'est par l'étude des mœurs, des traditions, des souvenirs, qu'il faut rendre la vie à ces œuvres dramatiques, qui, sans cela, sont souvent froides et ennuyeuses. L'histoire agrandit la critique : elle nous fait admirer davantage ce qui est éternellement beau dans les œuvres de l'art ; et elle explique et justifie ces caractères particuliers que chaque époque imprime à ses œuvres.

Lefevre.



11e Leçon.

Du chœur dans la tragédie grecque.

du travail. Style encore négligé çà et là. Un seul texte recherché à la source. Plusieurs autres auraient dû l'être.

11e Leçon.

Du Chœur dans la tragédie grecque.

Quand on ne peut embrasser dans tous ses détails l'histoire et l'analyse du théâtre grec, le mieux est de choisir quelques œuvres d'élite parmi celles dont la date est déterminée, et de les étudier avec une particulière attention. C'est ainsi que nous avons étudié les Sept Chefs devant Thèbes, la seule pièce qui nous reste de la trilogie thébaine d'Eschyle, et que nous avons discuté à propos de cette pièce quelques-uns des problèmes qui intéressent l'histoire du théâtre grec.

Transportons-nous quelques années plus tard, en 459. C'est à cette date que vient se placer l'Orestie. Les trois pièces qui composaient cette trilogie subsistent ; le drame satyrique seul, intitulé le Protée, a été perdu. Or supposons que nous avons sous les yeux ces trois pièces : l'Agamemnon, les Choephores, les Euménides, auxquelles nous avons déjà touché en passant, quand nous avons voulu faire comprendre le sens religieux de la mythologie chez Eschyle. En présence de cette triple tragédie, nous éprouvons une sorte de mécompte. Les Sept Chefs devant Thèbes nous avaient offert une action bien simple et

plutôt un[1] épisode épique qu'un véritable drame. — Aristote a distingué quatre ou cinq espèces de tragédies, et particulièrement ce qu'il appelle la tragédie simple. Les Sept Chefs sont bien certainement une tragédie simple, suivant la définition d'Aristote. Il en est de même de cette trilogie de 459 postérieure de dix ans aux Sept Chefs, et où néanmoins Eschyle ne se montre pas préoccupé de multiplier les incidents et de serrer plus fortement le nœud de la tragédie.

Des sept pièces d'Eschyle qui nous ont été conservées, il n'y a que l'Agamemnon qui ait plus de 1000 vers. Encore l'Agamemnon, pour être un peu plus long, n'est pas plus complexe que les autres drames du même auteur. On n'y peut guère compter que trois ou quatre scènes, et le développement dramatique en est très simple. A plus forte raison sera-t-on frappé de la nudité de l'action des Perses, et surtout des Suppliantes. Les Suppliantes se réduisent à la succession de quelques scènes, toutes pleines de récits et dont le chœur fait presque tous les frais. Il semble que cette pièce ait fait nécessairement partie d'une trilogie, dont les Égyptiens seraient la première pièce et les Danaïdes la troisième. On ne comprend guère comment elle aurait pu soutenir seule l'intérêt. Si toutes les tragédies d'Eschyle offrent cette extrê-

(1) corrigé en 1874

ne simplicité dramatique, on peut s'expliquer ce fait par plusieurs raisons. D'abord, chez Eschyle, les trois pièces composant la trilogie formaient souvent une série continue. Aristote l'a classé parmi ceux qui faisaient des tragédies plus épiques que dramatiques. Ce témoignage concorde parfaitement avec l'impression que produisent sur nous les monuments du théâtre d'Eschyle. Lors même que les trois pièces de la trilogie ne formaient pas chacune un acte d'une tragédie unique, le commerce familier des Grecs avec ces traditions poétiques et religieuses suppléait au lien que le poète avait négligé de mettre à ses compositions ; et les sujets que le poète rapprochait eussent-ils été tout à fait différents, tous ces sujets étaient empruntés à la vieille histoire épique de la Grèce, qui était dans toutes les mémoires et avait le don d'intéresser vivement l'imagination populaire. De là ce curieux témoignage d'un poète de la moyenne comédie. C'est un heureux métier, disait Timoclès, que celui d'auteur tragique ; l'action et les personnages lui sont donnés ; nous autres, poètes comiques, il faut que nous inventions tout, les personnages et l'action. En effet la tragédie grecque, et surtout la tragédie d'Eschyle, est à peine détachée de l'épopée, et elle trouve comme un surcroît de lumière naturelle et de développement dans les souvenirs d'un

(Chercher la trad. complète de ce morceau dans l'Essai sur la Critique).

auditoire comme celui du théâtre de Bacchus.

D'ailleurs le talent dramatique d'un poète ne se développait pas facilement au milieu des conditions politiques et religieuses du théâtre athénien. On sait que les représentations étaient rares, qu'elles formaient de véritables concours, que le nombre des acteurs était très limité. Jamais les Grecs n'ont reconnu sur la scène tragique plus de trois acteurs principaux. Quand on en ajoutait un quatrième et un cinquième, c'était un surcroît de dépenses imposé au chorège (παραχορήγημα). Il est d'ailleurs bien entendu que, le nombre des acteurs étant ainsi limité, le même acteur jouait plusieurs rôles. Quoiqu'il en soit, on voit que le poète n'avait pas ses coudées franches pour multiplier le nombre de ses personnages. Au contraire le nombre des choristes s'était d'abord élevé à cinquante, puis on les réduisit à quinze. On a prétendu que c'était l'effet terrible produit par les cinquante Furies qui poursuivent Oreste dans les *Euménides* d'Eschyle, qui avait été l'occasion de cette innovation. C'est là une tradition qui paraît fondée sur la coïncidence de cette réforme et de la représentation des *Euménides*. Si l'on a réduit dans le chœur tragique le nombre des choristes qui était d'abord de cinquante comme dans le chœur cyclique on a eu sans doute en vue de diminuer les dépenses

On sait que ce chœur, qui avait à sa tête un Coryphée, se divisait en deux demi-chœurs ayant aussi chacun son coryphée particulier. Le plaidoyer d'Antiphon pour le Choreute et un plaidoyer de Lysias nous montrent combien la fonction et les dépenses de la chorégie étaient alors importantes. Le poète ne pouvait impunément violer les règlements qui présidaient à cette partie de la représentation.

Tant de gêne imposée au poète dramatique par l'encouragement même que l'État offrait à ses talents, nous rappellent les difficultés que rencontrèrent les sculpteurs et les architectes dans l'exécution des premiers travaux de leur art. Par exemple, dans les premières productions de la sculpture, on ne peut s'imaginer combien dut être patiente et laborieuse la lutte de l'inspiration de l'artiste contre les difficultés de l'exécution. On n'est pas arrivé du premier jour à se jouer en pleine liberté des obstacles matériels; et ce n'est qu'après un progrès lent et pénible que le ciseau s'est rendu tout à fait maître de la pierre ou du marbre. Il en est un peu de la tragédie d'Eschyle comme de cette sculpture archaïque. Il y a jusque dans la langue de ce premier des grands tragiques d'Athènes, je ne sais quoi de raide et de guindé; son langage est encore embarrassé d'une foule de difficultés

grammaticales qu'il s'impose pour ne pas rester purement homérique, et pour donner au drame un langage particulier. Il est en poésie laborieusement novateur, comme Thucydide le fut en prose. — On ne peut assez admirer le génie de Thucydide cependant on sent, en étudiant sa langue, que ce n'est pas le dernier mot de la prose attique. Il y aura après Thucydide des artistes qui manieront l'atticisme avec autant de force et plus de grâce que lui. De même chez les premiers orateurs, comme Antiphon, la phrase est pénible, parceque la période oratoire n'est pas encore dégagée de tout embarras. Antiphon a encore un peu de la raideur et de l'effort qui caractérisent la sculpture de ce temps et la poésie d'Eschyle.

Les anciens ont déjà raconté ce long enfantement de la tragédie grecque, et nous avons quelques débris des jugements qu'ils ont portés sur Eschyle en particulier, où l'on voit que la critique lui tenait compte des difficultés de l'art naissant. Nous citerons un passage d'une vie d'Eschyle, attribuée à Didyme, le grammairien, parcequ'il contient une critique juste et ingénieuse et qu'il est difficile de n'y pas reconnaître le sentiment même de quelque bon juge de l'antiquité classique:

« Dans toute sa poésie, toujours à la recherche de la force et de l'emphase, il a recours aux onomatopées, aux épithètes et aux métaphores, et en général à tout ce qui peut donner au style de la majesté. L'ordonnance de ses drames n'offre pas ces péripéties et cette intrigue compliquée des pièces plus modernes. Il ne songe qu'à imprimer à tous ses personnages un caractère de force, persuadé que ce caractère est vraiment antique, majestueux et héroïque. Quant à la finesse, à la grâce, aux sentences, il ne les croit pas à leur place dans la tragédie (ici nous dirions plus volontiers que ce sont des qualités qu'il n'a pas su atteindre) : aussi Aristophane l'a-t-il joué pour la gravité excessive de ses personnages. Dans la Niobé, par exemple, cette mère reste trois jours, assise sur la tombe de ses enfants, sans proférer une parole et la tête voilée ; dans le Rachat d'Hector, Achille, la tête pareillement couverte d'un voile, ne prononce que quelques paroles au commencement de la tragédie, pour répondre à Mercure. Aussi trouverait-on chez lui plusieurs morceaux d'un grand effet : mais quant aux sentences, aux sentiments tendres, à tout ce qui peut exciter les larmes, il n'y en a pas l'ombre. Il s'est servi des personnages et de l'action plutôt pour frapper d'étonnement que pour faire illusion. »

Une des principales causes de ces difficultés que rencontrait la tragédie grecque à son origine, celle peut-être que les critiques anciens ont dû le moins sentir, grâce à l'empire des traditions et des habitudes, c'est assurément la présence même du chœur. A l'égard du chœur, la critique moderne, à son tour, n'est pas exempte de préventions injustes. Elle a traité volontiers le chœur comme un accessoire du drame, tandis que c'est le drame qui a pénétré dans le chœur et qui a fini par l'envahir. Les choristes, ou, pour parler comme les Grecs, les choreutes ont pris place sur le théâtre avant les acteurs, et ce n'est que peu à peu que le drame s'est développé sur cette scène où le chœur faisait seul autrefois ses évolutions. Il y a plus : à côté de la tragédie qui se formait, le chœur subsista dans son indépendance. A côté d'Eschyle, nous trouvons toute une école de grands poètes dont la gloire est toute entière dans des chants composés pour les chœurs cycliques : Pindare est le digne rival d'Eschyle : ils ont été à peu près contemporains : ils sont morts tous deux vers la même époque dans une glorieuse vieillesse. Nous ne connaissons de Pindare que les chants destinés à célébrer les victoires remportées dans les Jeux solennels de la Grèce ; mais Pindare avait composé des

pièces de huit ou dix genres différents pour toutes sortes de fêtes religieuses et politiques. La tradition qui rapporte qu'il fut couronné par les Athéniens, et condamné à l'amende par les Thébains pour avoir fait l'éloge d'Athènes, montre assez le rôle considérable qu'il jouait parmi ses contemporains. Mr. Thiersch, le traducteur allemand de Pindare, a consacré une longue étude à expliquer le rapport intime de la composition de ses pièces avec la musique des chœurs. Sans entrer dans ce détail, on sait que Pindare, s'il ne composait pas lui-même la musique de ses chœurs, les apprenait du moins à des choreutes, et envoyait ces choreutes à Cyrène ou à Syracuse, à Égine ou à Sicyone, chanter ses odes dans le χῶρος, ou dans telle autre fête publique ou particulière; il y avait là, comme pour les œuvres dramatiques, une véritable διδασκαλία. C'est ici le lieu de relever une accusation qu'on a portée un peu légèrement contre Pindare; on a accusé ce qu'on appelle sa vénalité : on a confondu ces dépenses de l'exécution qu'il était bien obligé de se faire rembourser avec le prix même qu'il exigeait de son œuvre poétique.

On voit donc qu'en concurrence avec la poésie tragique, il y eut de tout temps en Grèce une poésie, où le chœur gardait la place principale,

et qui restait plus intimement liée aux événements de la vie publique ou privée. Le chœur est donc pour les Grecs et en particulier pour les Athéniens le fond primitif de la tragédie, et il en resta toujours un ornement considérable à l'époque même où l'action avait pris plus d'importance. Le chœur, qui tient une si grande place dans Eschyle, bien qu'Aristote loue ce poète d'en avoir diminué le rôle, est réduit encore chez Sophocle, et soumis à des conditions toutes nouvelles chez Euripide. Sophocle substitue aux longues monodies d'Eschyle une composition plus savante et plus régulière des strophes, un mélange plus habile de ces chants au dialogue. Dans Euripide ainsi que dans Agathon, le chœur ne tient plus intimement au sujet; mais en même temps il reprend des développements plus étendus.

Cette prédominance du chœur dans l'ancienne tragédie est attestée par un fait assez curieux. Sur quatre-vingts pièces d'Eschyle dont le titre nous est connu, il y en a plus de quarante qui tirent leur nom du chœur. Sur cent vingt pièces de Sophocle, le chœur n'a donné son nom qu'à trente ou quarante; ce n'est plus tout à fait le tiers. Enfin, sur plus de soixante pièces d'Euripide, il y en a cinq ou six seulement, Les Crétois, Les Crétoises, Les Péliades, Les Syriennes, Les Héraclides,

Les Phéniciennes, ^les Troyennes^ qui doivent leur titre au chœur. Si l'on parcourt les titres des pièces des auteurs tragiques antérieurs, contemporains ou postérieurs aux trois grands poëtes, on observe le même fait. Toutes les pièces de Phrynichus portent le nom du chœur; sur cent vingt pièces d'auteurs plus récents, on en trouve à peine dix ou douze qui offrent le même caractère.

Ce fait est le témoignage d'un changement considérable qui s'était accompli dans l'art dramatique. Eschyle a déjà diminué le rôle du chœur; Sophocle en a trouvé la juste mesure; le chœur redevient moins dramatique après Sophocle; mais il se maintient encore sur la scène. Il est à peu près constant que la tragédie romaine n'a eu des chœurs que par exception.

Toutefois, de ce que la tragédie grecque n'a jamais pu rompre tout-à-fait avec l'institution religieuse, il ne s'en suit pas que le chœur n'ait été qu'un embarras pour les Eschyle, les Sophocle et les Euripide: le chœur a plus servi que nui à l'intérêt dramatique chez les grands écrivains; ce n'est pas toujours ce personnage inactif qui assiste à l'œuvre et ne s'y mêle que rarement; il est quelquefois un des acteurs de la pièce. Ainsi dans la tragédie des Euménides, le chœur, composé de Furies ou de citoyens d'Athènes, joue un

des principaux rôles. Dans les Suppliantes, le principal personnage, c'est Danaüs, le coryphée, et le père des Danaïdes qui forment le chœur. Si ce chœur des Danaïdes n'agit pas davantage, c'est que son rôle est celui de la victime opprimée, et qu'il a tout à attendre de la générosité du roi et du peuple d'Argos. Le chœur est donc très souvent un personnage; le poëte tragique qui l'a reçu et non pas créé, s'en est du moins emparé, et ce n'est pas seulement par ses passions que le chœur fait partie du drame, il a encore par l'organe de son coryphée une part dans le dialogue. De leur côté, les personnages de la pièce prennent eux-mêmes la forme lyrique et le dialecte dorien pour s'entretenir avec le chœur. Il y a souvent échange de paroles, de conseils, de plaintes et de félicitations entre ces deux ordres de personnages, en apparence ennemis l'un de l'autre par leur origine et leur condition dans le drame.

Le chœur, outre qu'il était souvent divisé en deux demi-chœurs, représentait des personnages très divers, et dans certains cas il s'augmentait peut-être de comparses. On connait la scène magnifique par où s'ouvre l'Œdipe-roi de Sophocle. Le grand-prêtre conduit aux genoux du roi toute cette foule de vieillards, de femmes, d'enfants "qui ne peuvent encore voler bien loin". On ne

peut douter que dans cette scène il n'y eût une très grande variété dans les costumes des choristes.

Le chœur n'était donc pas toujours ce personnage monotone et solennel qu'on se figure quelquefois. La division de ses chants en strophes, anti-strophes et épodes n'était pas constante non plus, et se prêtait à des effets très divers, à une grande liberté de combinaisons.

D'ailleurs, autour de ces choristes et pour ajouter encore à cette variété de leur jeu, se groupait un certain nombre de personnages de la même famille. Aristote dit quelque part, dans ses <u>Problèmes</u>, que certaines harmonies convenaient mieux au chœur, parce qu'elles s'accordaient avec les sentiments des âmes faibles. C'est qu'en effet les personnages du chœur sont des hommes, tandis que les rôles principaux sont des rôles de héros et de demi-dieux. Mais parmi les rôles secondaires et les personnages muets, on trouve un grand nombre de types qui se rapprochent de la faiblesse du chœur et de ce que l'humanité a de plus humble. C'est la nourrice, c'est le pédagogue, qui est tantôt l'esclave peureux et timide, tantôt une sorte de gouverneur; c'est le héraut d'armes, le messager, qui s'appelle tantôt ἄγγελος, quand il vient annoncer ce qui se passe au dehors, tantôt ἐξάγγελος, quand il annonce ce qui se

passe à l'intérieur de la maison ou du palais. Ce sont des soldats, des gens du peuple, qui parlent le langage du peuple. Dans l'Andromaque d'Euripide, nous voyons à côté de la veuve d'Hector une de ses compagnes de captivité qui fut jadis son esclave à Troie, et ce contraste de l'ancienne reine et de l'ancienne esclave, maintenant courbées sous l'égalité de la servitude, produit un effet très pathétique. Dans les Choéphores, Eschyle met en scène le portier de la maison d'Égisthe. Dans l'Iphigénie en Tauride d'Euripide, c'est un berger qui raconte avec un embarras plein de naïveté comment on s'est emparé d'Oreste et de Pylade. Tous ces personnages inférieurs ont disparu de la scène moderne avec le chœur; mais, dans la tragédie grecque, ils figurent assez bien autour des principaux personnages. Toutes les figures s'arrangent comme en une peinture ou un bas-relief habilement conçu. Il se forme dans ces conditions un art de composition déjà savant où chacun a sa place et où tous concourent à l'effet de l'ensemble.

Le chœur dramatique avait enfin un autre intérêt qu'on peut sentir encore aujourd'hui, malgré la différence de civilisation qui nous sépare de la Grèce. Il y a dans l'ordre des passions et des sentiments humains certaines émotions que n'expriment jamais bien les

formes arrêtées d'un dialogue ou d'une exposition continue ; telles sont, en général, les émotions de la foule, ces vagues impressions de joie et de douleur, que le chœur antique reproduisait d'une manière très heureuse. On a dit que le chœur représentait le peuple ; oui, sans doute, mais ce n'est pas le peuple de la comédie attique ; dans la tragédie, le rôle du peuple est très affaibli, très effacé ; souvent le chœur se compose de femmes et de jeunes-filles. L'intention démocratique n'y domine pas. Le chœur ne sert au poète que pour exprimer les émotions d'une foule assemblée, mais rarement et peu agissante. On trouve dans ses chants toutes les douleurs et toutes les anxiétés d'une multitude qui attend le dénouement d'un événement auquel elle ne peut rien. Ce rôle passif, cette indécision de la vie morale s'exprime admirablement par les formes indécises de la poésie lyrique, et s'accommode bien avec la musique qui en était l'accompagnement officiel. Le dialogue n'était soutenu que d'une sorte de récitatif ; les chœurs attiraient toute l'émulation des musiciens associés à l'œuvre du poète.

Il n'est personne qui, en entendant un beau morceau de musique, n'ait compris que rien mieux que la musique ne s'associait aux vagues conceptions de l'âme, à ces sentiments qui ne sont précisément ni

?

la joie ni la douleur, mais qui se confondent dans l'agitation intime de notre conscience. Qui de nous, en entendant une sonate de Mozart ou de Beethoven, n'a senti s'élever en foule dans son âme ces pensées, ou plutôt ces sentiments qui suivent la vague musicale où elle nous entraîne. Tel est souvent le caractère de la poésie lyrique dans Pindare et dans les chœurs de tragédie. Il est impossible dans la traduction de tels morceaux de rendre ce vague caractère de l'idée et de l'émotion; car, pour être française, la traduction veut être claire; ce n'est qu'à de rares intervalles que nous nous laissons aller à la vague musique de quelques strophes de Lamartine. Or, si la traduction d'un chœur d'Eschyle a la clarté française, elle est nécessairement infidèle. Les Grecs n'avaient pas ce besoin de précision, et aimaient à perdre leurs regards dans ce clair-obscur de la poésie lyrique. C'est ainsi que le chœur, qui fut d'abord le fond même de la tragédie, dut encore s'associer à son développement, en répondant à des besoins très-divers de la riche imagination de la race hellénique; et c'est ainsi qu'il contribua pour sa part à cette purgation des passions dont parle Aristote, et qui, si mal comprise jusqu'ici, demande quelques explications pour être ramenée à son véritable sens.

J. Labbé.

12e Leçon.

Des Choéphores d'Eschyle.
De l'Electre de Sophocle.

Médiocre travail.

12e. Leçon.

Des Choéphores d'Eschyle.
De l'Electre de Sophocle.

Nous avons vu, dans la dernière leçon, parmi quelles entraves le génie dramatique s'était développé à Athènes. De toutes les institutions officielles qui gênaient son essor, la plus embarrassante, et celle qui offrait le plus d'obstacles à l'intérêt de l'action, c'était le choeur; c'était là la première raison de cette simplicité un peu mesquine de l'intrigue. Et cependant, un examen plus attentif nous a révélé, dans cette institution du choeur, un des moyens les plus sûrs et les plus variés qui aient servi au poète pour augmenter l'intérêt dramatique. A côté du choeur, nous avons groupé quelques figures qui jettent dans l'action de la diversité, par le contraste de caractères héroïques et divins avec des caractères vulgaires et quelque fois presque comiques.

Poursuivons notre étude; entrons plus avant dans cette analyse des éléments du théâtre grec; occupons-nous, non plus des personnages secondaires, mais des acteurs principaux.

L'action dramatique proprement dite, les rôles des Agamemnon, des Egisthe, des Oreste, nous paraissent un peu nus et un peu dénués d'ampleur; et plus nous

remontons aux commencements de la tragédie, plus nous y remarquons ce défaut. On le sent d'autant mieux, quand on peut comparer entre eux, sur les mêmes sujets, Eschyle, Sophocle et Euripide. Or, nous pouvons faire cette comparaison sur trois pièces qu'un rare bonheur nous a conservées : les Choéphores d'Eschyle, l'Electre de Sophocle et l'Electre d'Euripide.

Les deux pièces de Sophocle et d'Eschyle offrent le même fond d'incidents dramatiques. Des deux parts, c'est la vengeance d'Oreste, résolue dès la première scène, froidement poursuivie et exécutée dans la suite, sans scrupule à l'avance, sans hésitation au moment du crime. Egisthe et Clytemnestre se sont rendus coupables d'un meurtre ; celui qui venge le meurtre, agit par l'ordre des dieux, et, sous leur inspiration, il marche sans hésiter au but marqué par les dieux. Dans les deux poètes, la fable est la même, mais la mise en œuvre est différente.

Dans Eschyle, on trouve des rôles secondaires presque bas et vulgaires : c'est un esclave, portier du palais, caractère humble et timide ; c'est une nourrice, Cilissa, qui n'eut, à coup sûr, rien d'héroïque. Dans Sophocle, ces rôles insignifiants sont remplacés par un rôle important, par celui du gouverneur d'Oreste, Παιδαγωγός. Ce gouverneur est un ancien esclave, sans doute, mais que tout contribue à relever aux yeux du spectateur : sa vieillesse et ses cheveux blancs, son amour

tié paternelle pour Oreste, sa sagesse, l'estime d'Oreste pour ce vieillard et la déférence qu'il montre pour ses conseils.

Dans Eschyle, Electre est un personnage isolé, dont le caractère par cela même se dessine moins fortement. Dans Sophocle, on trouve à côté d'elle Chrysothémis, sa sœur, une fille soumise et pieuse, capable il est vrai de quelque courage, mais seulement à l'exemple et comme sous l'excitation de sa sœur. Ce contraste met en relief le caractère d'Electre, caractère mâle, vigoureux, mais un peu dépourvu de grâce.

Les scènes principales de la tragédie témoignent de l'effort de Sophocle pour développer et embellir la fable ; c'est Sophocle qui invente de faire apporter aux mains d'Electre cette urne qui contient les cendres de son frère ; il invente ce récit mensonger du gouverneur qui donne tant de joie à Clytemnestre, tant de douleur à Electre, et qui amène cette erreur si pathétique et cette reconnaissance si touchante. Et ces ornements ne sont pas cherchés ; ils semblent sortir naturellement du sujet.

Cette belle tragédie de Sophocle, déjà si supérieure à celle d'Eschyle, nous laisse pourtant désirer certaines beautés qu'un tel sujet semblait comporter encore. Parfois on croit reconnaître comme les

limites que l'art grec ne saura jamais franchir. Electre est d'un héroïsme un peu raide, dans la vengeance; son caractère manque des nuances et de l'espèce d'intérêt que lui donnerait quelque hésitation à remplir les ordres des dieux, quand les dieux lui commandent de frapper une mère; elle ne connaît enfin de devoir qu'envers Agamemnon; elle excite, elle pousse Oreste à la vengeance avec une impitoyable ardeur. Oreste a la même fermeté impassible. Clytemnestre est parricide, adultère, sans doute; mais c'est la mère d'Oreste et d'Electre. Il semble que le poète eût été plus conforme à la nature et par conséquent plus pathétique, s'il avait mis au cœur de ses deux principaux personnages quelque sentiment d'affection filiale, quelque horreur du sang qu'ils vont verser. Bien plus: ce rôle de Pylade, qui ne prononce que quelques vers dans l'un des deux poètes, et qui ne dit rien dans l'autre, ne pourrait-il pas être développé avec quelque avantage? C'est un beau caractère que celui de Pylade, le symbole de l'amitié chez les anciens; on comprend qu'il ait tenté le poète moderne, qui n'a eu que le tort de le faire amoureux.

Enfin, l'on trouve dans Sophocle plus d'art et plus de maturité que dans Eschyle; cependant la maturité n'est pas à nos yeux la perfection même.

La différence entre les deux poëtes serait encore plus sensible, si l'on pouvait comparer leurs *Philoctète*. Dion Chrysostome, qui a eu entre les mains la tragédie d'Eschyle, trouve dans le caractère d'Ulysse, tel que l'a conçu le vieux poëte tragique, « τὸ ἀρχαῖον », un air de gravité antique, et probablement un peu de cette raideur que conservent les plus anciens chefs-d'œuvre de la statuaire grecque. Sophocle est déjà plus pénétrant, plus habile; il entre plus avant dans le cœur humain, il analyse plus profondément le caractère rusé d'Ulysse.

En résumé, dans cette première période de l'art grec, la tragédie n'arrive pas encore à son entier développement. On trouve, même dans Sophocle, des caractères qui pourraient être plus profondément étudiés, des peintures d'un coloris trop uniforme.

Comment se fait-il que ces grands génies n'aient pas encore atteint le comble de l'art? Nous croyons en trouver une cause dans l'état même de la philosophie contemporaine, et dans l'éducation que recevaient alors les artistes et les poëtes athéniens.

A côté de la philosophie que recèle toute poésie populaire, il y a une philosophie plus réfléchie, plus approfondie, une science du cœur humain,

une connaissance des passions, qui commence dans Eschyle, qui se développe peu à peu, mais lentement dans Sophocle. L'époque d'Eschyle est une époque de rénovation dans la religion et dans la philosophie. D'un côté, les nouveaux dieux succèdent aux anciens; de l'autre, les systèmes des philosophes succèdent aux théogonies des vieux poëtes. Eschyle est au lendemain des Sept Sages; il est contemporain de Parménide, de Xénophane et d'Empédocle. Ces philosophes avaient écrit en vers; mais dans leurs écrits la poésie est au second rang, la philosophie domine et tient la première place, au lieu que les vieux poëtes aèdes ne cherchaient dans la religion et la philosophie qu'une matière de poésie. Ainsi la réflexion envahit et domine la poésie religieuse; les spéculations profondes succèdent au travail de l'inspiration. Parménide s'élève, à travers l'obscurité du paganisme, à la notion d'un dieu: "Dieu est éternel, restant au sein de lui-même, immobile comme un sphinx." Le dieu d'Anaxagore est une intelligence pure, sans corps, sans passions "ἀσώματος, καθαρὸς, ἀμιγής, ἀπαθής." Voilà certes une philosophie en progrès sur Hésiode; mais cette philosophie même ne tenait pas assez compte de l'homme, de ses facultés de ses passions; elle s'absorbait tout entière

dans la métaphysique. Il faut attendre jusqu'à Socrate pour trouver une science qui, descende, en quelque sorte du ciel sur la terre, et se consacre à l'étude de l'âme humaine. Les discussions psychologiques et morales de Socrate ouvrent cette nouvelle ère; il est naturel que les poëtes suivent ce mouvement de l'esprit philosophique, et commencent à creuser plus profondément les secrets de notre nature. A quelques égards, la philosophie morale est pour les poëtes dramatiques ce qu'est la perspective pour la peinture, l'anatomie pour la sculpture: ces sciences ne sont point l'art, mais elles contribuent singulièrement à ses progrès. On a découvert il y a vingt ans, dans la plaine de Marathon, un bas-relief du cinquième siècle avant J.-C., œuvre d'une main déjà savante, dont le caractère archaïque rappelle un peu le premier âge de la statuaire. Les membres sont proportionnés, ils ne manquent pas absolument de souplesse et d'une certaine beauté; mais l'œil est vu de face dans une figure de profil; c'est encore l'enfance de l'art; les muscles sont dessinés avec raideur. Tel est un peu le défaut que nous trouvons dans la poésie d'Eschyle. Que si l'on passe de ce bas-relief aux sculptures de Phidias, on voit le progrès que la statuaire a fait dans l'espace d'un demi-siècle:

les membres sont plus souples, les formes plus arrondies, les muscles plus correctement dessinés, les attitudes à la fois nobles, gracieuses et sévères ; cependant il y a encore là je ne sais quelle inexpérience de la vie morale, je ne sais quelle timidité dans l'expression ; c'est bien là l'art de Sophocle : Phidias et Sophocle, dans un genre différent, dans des chefs-d'œuvre différents, portent le cachet du même temps et du même génie.

Si de la sculpture et du drame nous passons à la peinture, nous voyons que la philosophie morale est encore venue au secours de l'art, pour lui ouvrir une plus large carrière. Polygnote peignait, du temps d'Eschyle, des décors pour la scène, de grandes compositions pour les édifices religieux ou profanes d'Athènes. or les anciens nous apprennent ce qui manquait de variété à son dessin, de ressources à son coloris. — Parrhasius, qui fleurissait du temps de Socrate et de Sophocle, est déjà plus savant et plus habile, s'il faut en croire les témoignages de Xénophon et de Pline l'ancien. On voit dans les Mémorables de Xénophon une conversation entre Parrhasius et Socrate, où le philosophe démontre au peintre qu'on peut exprimer les passions de l'âme en peinture. Ainsi jusqu'à lui, il est probable que les peintres avaient négligé la physionomie, l'expression morale, qui est sans doute le plus noble objet de l'art. C'est-

la philosophie qui se montre ici instruisant la peinture, et qui la poussa dans une voie nouvelle.

Il ne faudrait pas toutefois regarder les artistes du temps de Périclès comme des raisonneurs de profession; s'ils avaient beaucoup raisonné, ils n'auraient pas été vraiment artistes. Ils étaient seulement inspirés par les idées de leur époque, poussés par le progrès naturel des esprits: dans un siècle, tous les esprits se trouvent éclairés l'un par l'autre, et suivent naturellement le même cours d'idées, sans s'en apercevoir. Polyclète écrivait un traité des proportions; mais il écrivait après avoir fait son Doryphore; la théorie suivait la pratique; les chefs-d'œuvre conduisaient à raisonner; le raisonnement ne conduisait pas à faire des chefs-d'œuvre: on faisait d'abord de belles statues, on raisonnait ensuite sur les proportions anatomiques.

Si les éminents artistes du siècle de Périclès ne sont pas des professeurs de psychologie, sont-ils des moralistes? Ici nous sommes conduits par le cours même de nos études à expliquer la fameuse doctrine d'Aristote sur la purgation des passions par le drame.

Voici cette théorie: la musique, ou la poésie inséparable de la musique, se propose un triple but: elle veut distraire, instruire et purger. La poésie veut

mal saisi. il fallait prendre la peine d'une 1/2 heure de lecture en dehors du cours.

distraire, et pour distraire, elle n'a pas besoin du concours de la philosophie. Elle veut instruire, orner, cultiver, élever l'esprit. Pour cet objet, elle n'a pas besoin non plus du concours de la philosophie; le philosophe n'a guère de règles à donner aux arts dans ce double but. Mais la poésie veut aussi purger l'âme, et c'est là que la philosophie morale joue un certain rôle dans les arts. Comment s'opère cette purgation? en donnant aux passions une satisfaction innocente. Tout homme est né avec une passion dominante; quand cette passion est portée à un très haut degré, elle nous agite, nous tourmente, elle veut trouver une issue en dehors de nous pour ainsi dire; elle veut agir, elle veut se satisfaire. Elle est impérieuse: si nous ne l'appliquons à quelque objet innocent, si nous ne détournons sa violence, elle emploiera toute son énergie à produire le mal. Il faut donc trouver un divertissement qui trompe cette passion, qui la satisfasse sans danger, qui la laisse s'échapper doucement, pour empêcher qu'elle ne se déchaîne. Ainsi, sommes-nous enthousiastes, portés à l'admiration, aux sentiments énergiques? Si nous entendons de la musique énergique, entraînante, ou si nous assistons à la représentation d'une tragédie qui ait le même caractère, nous sommes excités jusqu'à l'enthousiasme; notre passion se sa

même observation

tisfait en dehors de la réalité, pour ainsi dire; nous sommes purgés. C'est ainsi qu'Aristote entend que le poète purge les âmes de l'enthousiasme, de la pitié, de la terreur, etc; il entend par là un soulagement sans danger offert aux passions qui sont à la fois la grandeur et la turpitude de l'homme.

Ce n'est pas là, si l'on veut, une théorie extraordinairement profonde et raffinée; mais c'est une théorie sérieuse, philosophique, vraie enfin, surtout quand on la compare à la doctrine de Platon. Platon veut soumettre la poésie à l'autorité de la morale*; impérieusement sur toutes choses. — Cette doctrine exagérée trouve sa meilleure réfutation dans la doctrine plus sage, plus vraie d'Aristote. La poésie amuse, elle instruit, elle purge; elle donne cours aux passions, et les passions sont bonnes: ce sont des forces, ou plutôt des excès de force qui s'appliquent au bien et au mal, et que la poésie détourne du mal. Dans la poésie, chaque homme trouve un soulagement à la passion qui le domine: les compatissants y trouvent la pitié et l'amour; les violents, les forts, y trouvent la terreur, l'admiration, l'énergie, l'enthousiasme; le théâtre, en un mot, c'est l'école des hommes faits. Cela ne veut pas dire que le théâtre abdiquera toute morale, et qu'il n'aura pas à compter avec les philosophes; mais

*il établit le règne de la morale

cela veut dire que le poète veut rester indépendant.

Plus je réfléchis, en comparant Platon et Aristote sur ces théories, plus il me semble que je reconnais dans la doctrine de la purgation des passions, l'Aristote de la Politique et de la Poétique. Cette doctrine est la dernière et l'une des meilleures corrections des idées que Platon expose dans sa République. C'est aussi la réfutation, si je l'ose dire, des maximes sur la comédie, de Bossuet. Platon et Bossuet rêvent une sorte de Cité divine, idéale, impossible, où toutes les passions doivent subir le joug de la morale, et ne recevoir aucune satisfaction. Aristote compte avec la faiblesse humaine: il ne condamne pas les passions, il ne condamne que les excès; et, pour maintenir l'équilibre dans l'âme humaine, il permet, il encourage le théâtre, comme une satisfaction sans joie dangereuse. C'est là la réalité, c'est là la cité terrestre et, selon nous, c'est là le vrai.

Tachez ici encore de parler plus poliment de si grands hommes.

Valson

Va, sacrée leçon!

13e Leçon.

Divers caractères de la tragédie grecque.

retouchée par le professeur et transcrite d'après la Revue des Cours publics.

13e Leçon.

Divers caractères de la tragédie grecque.

Dans la dernière leçon, nous avons montré quel avait été, à Athènes, entre l'époque d'Eschyle et celle de Sophocle, le progrès de l'art tragique, et nous avons cherché à le rendre plus sensible en le comparant avec le progrès des arts plastiques durant la même période. Nous pourrions compléter ces rapprochements et achever en quelque façon le tableau symétrique que nous avons tracé, si d'Eschyle et de Sophocle nous passions à Euripide pour étudier surtout dans ses œuvres les passions et les caractères, et particulièrement les caractères et les passions des femmes.

En effet, les poètes tragiques de la Grèce semblent n'animer leurs personnages que selon la mesure d'action que la loi ou les coutumes leur accordaient dans la vie publique ou privée. Voyez, par exemple, le théâtre d'Eschyle et celui de Sophocle. Les rois et les héros y sont toujours sur le premier plan. Quand le peuple paraît, ce que le poète nous met sous les yeux, ce n'est pas le spectacle d'une bruyante assemblée;

ce n'est pas l'agora avec ses passions tumultueuses, avec les discours des orateurs et l'agitation de la foule. Le chœur est composé d'un petit nombre de personnages ; encore ne représente-t-il quelquefois qu'une partie de la nation, la partie la plus faible et la moins agissante : c'est un héros, c'est un roi qui tiennent la place du peuple lui-même. Les femmes surtout, dans la tragédie, nous témoignent de la condition que leur faisaient les lois dans la société contemporaine : la modestie de leur rôle en est une vive et fidèle image. Nous avons vu, dans les Sept Chefs d'Eschyle, avec quel dédain les traite Etéocle ! Le ton de ses discours rappelle les dernières paroles de Périclès, dans l'oraison funèbre que Thucydide lui fait prononcer pour les soldats morts pendant la guerre : « Le plus grand mérite d'une femme devenue veuve, est de n'avoir parmi les hommes, soit dans l'éloge, soit dans le blâme, aucune célébrité. » Et ces paroles même, nous les retrouvons presque textuellement dans l'Ajax de Sophocle. C'est Tecmesse qui raconte au chœur de quelle façon elle avait voulu calmer la folie d'Ajax, et comment il l'a repoussée en lui fermant la bouche : le silence

disait-il, est l'ornement des femmes

γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει.

Les femmes semblent se résigner à cette infériorité humiliante: toutes l'acceptent, jusqu'aux déesses. Lisez le Prométhée d'Eschyle, et voyez de quel ton les nymphes de l'Océan consolent le Titan livré par Jupiter au plus cruel supplice, le dieu qu'elles peuvent plaindre, mais qu'elles ne sauraient défendre. Il en est de même, dans Agamemnon, du rôle de Cassandre: je ne sais quelle douceur et quelle timidité se mêle continuellement à ces accents hardis inspirés par les dieux, à ces terribles prophéties qui annoncent de nouveaux malheurs à la famille des Atrides, et font deviner au chœur, qui refuse de comprendre, le forfait de l'épouse adultère. On sent que si elle pouvait chasser le dieu de son cœur, suivant la belle expression de Virgile,

.. magnum si pectore possit
Excussisse deum,

elle reviendrait bien vite à cette humilité que la loi imposait à son sexe.

Les femmes, alors, ne semblent s'affranchir de cette réserve que par le crime et pour le crime; elles ne connaissent pas la force qui

s'unit à la décence et à la grâce. Telle est Clytemnestre, qui n'est d'abord qu'une mère irritée devenue bientôt la femme adultère, et s'emportant enfin jusqu'au meurtre d'Agamemnon; telle est encore Electre, qui ne sort aussi de sa timidité que pour venger cet acte sanguinaire, et accomplir ainsi ce qu'elle croit l'ordre des dieux.

C'est à peine si l'amour fait quelquefois élever la voix à ces modestes héroïnes: soit l'amour conjugal d'une Déjanire ou d'une Tecmesse, soit l'amour plus tendre, mais non moins chaste d'une Antigone pour le fils de Créon.

On dirait qu'elles en sont encore au temps dépeint par Homère. Elles ont en quelque sorte le pudique embarras de Nausicaa dans le sixième chant de l'Odyssée, si pur, si imprégné d'un parfum de vertu, que Saint Basile ne craignait pas de l'offrir comme un modèle idéal à des familles chrétiennes.

L'autorité de ces convenances sévères semble s'affaiblir dans le drame d'Euripide. Cette réserve et cette modestie de geste et de parole y font place à l'expression d'une passion plus vive, qui parfois même va jusqu'à l'emportement. Jusqu'à cette époque, les portes du gynécée ne s'étaient que rarement et discrètement ouvertes

γυναῖξι κοσμον
ἡ σιγὴ φέρει

pour les héroïnes de tragédie. Euripide veut et ose davantage. Aux sentiments honnêtes, il cherche une expression plus forte ; et comme s'il craignait que ce ne fût pas assez, il va demander l'intérêt à la peinture des passions désordonnées et même des sentiments les plus honteux.

Peut-être ce changement s'explique-t-il par la vie même du poète. Ce n'est pas comme Eschyle, ce héros de Salamine, qui compose des vers et fait des tragédies pour charmer ses loisirs de citoyen (1) ; ce n'est pas non plus, comme Sophocle, un eupatride désigné, par son illustration même, pour figurer dans les cérémonies religieuses. Au contraire, Euripide est sorti de très bas, et ne s'est élevé que par de longs et pénibles efforts. On peut dire de celui-ci ce que Sénèque le père disait d'un écrivain de son temps : « Ad famam ingenii, confitentibus magis hominibus quam volentibus, pervenerat. » Sa vie, en outre, fut fort agitée. Il ressentit des passions violentes, il eut de grandes misères domestiques. Souvent vaincu sur la scène, il le fut quelquefois

(1) Dans son épitaphe, dont on suppose qu'il est l'auteur, on sait qu'Eschyle ne parle que de sa gloire militaire.

par d'indignes rivaux. Une sorte de fatalité malheureuse semblait le poursuivre partout. Aussi sent-on percer sous les discours de ses personnages je ne sais quel fond de colère et de rancune: cela est sensible surtout dans les rôles de femmes. Euripide avait beaucoup aimé les femmes; il avait beaucoup souffert par elles. Toutes ces luttes intérieures, qui déchiraient son âme, se reflètent dans ses œuvres. Personne n'a médit plus fréquemment des femmes; personne ne les a plus délicatement louées. D'ailleurs, au temps où il écrit, un changement considérable venait de modifier la constitution du théâtre attique. La jeunesse d'Euripide coïncide avec l'établissement définitif de la comédie grecque sur la scène que la tragédie d'abord occupa seule. Or on sait ce que fut la comédie dans cette première période; peut-être quelque chose de la licence qu'on lui permettait a-t-il passé de bonne heure dans le style et dans les peintures d'Euripide. Aristophane lui reproche d'avoir souillé les fêtes de Bacchus en y traînant d'impures héroïnes, mais n'a-t-on pas le droit d'en être au moins surpris, quand on sait tout ce que le poète comique s'est permis à lui-même?

Grâce à cette liberté plus grande qui

lui permit d'arracher la femme au silence du gynécée pour l'exposer au grand jour de la publicité tragique ; grâce à un génie heureusement inventif et peu scrupuleux dans ses inventions, Euripide a pu intéresser plus que n'avait fait aucun de ses maîtres ou de ses émules. Il néglige, il est vrai, cet art des proportions, cette composition savante, qui distinguent les monuments classiques et sont le cachet même de la perfection. Il s'occupe plus, comme l'a dit un de ses modernes confrères, de frapper fort que de frapper juste. Mais malgré ces défauts, que déjà signalait la critique ancienne, les pièces d'Euripide réussissaient à la scène, et il a mérité l'éloge que lui décerna Aristote, d'être le plus tragique des poëtes.

Ces triomphes, même après Eschyle, après Sophocle, ne sont-ils pour la tragédie que le commencement d'une décadence, et ce surcroît d'innovations n'est-il que l'effort tardif d'un art qui court aux expédients après avoir épuisé ses ressources légitimes ? Il ne faudrait pas s'y tromper : les phases diverses de la tragédie ne se succèdent pas sur le théâtre d'Athènes aussi régulièrement qu'on serait tenté de le croire. Elles y sont

presque contemporaines. Dans l'activité incessante du génie grec, le progrès est partout; il est en même temps sous toutes les formes: il y a mouvement, d'une part, de la licence à la règle, de la froideur à la vivacité, de la fantaisie à la raison sévère, de la négligence à la régularité; mais il y a des retours en sens opposé. Telle pièce d'Euripide semble être l'œuvre d'un inventeur aux abois qui veut de la nouveauté à tout prix, et cependant a été écrite avant telle œuvre beaucoup plus parfaite. Son Electre et son Œdipe, par exemple, paraissent avoir précédé les chefs-d'œuvre de Sophocle qui portent le même titre. La chose est bien attestée par son Philoctète. Nous avons vu déjà que l'Alceste, qui est une des meilleures pièces d'Euripide, se place dans la première période de la vie de son auteur. Après que la tragédie d'Alceste eut pris, un jour, dans la tétralogie, la place ordinairement réservée au drame satyrique, Euripide et bien d'autres sont revenus encore à ce dernier genre de composition consacré par une longue tradition et par une faveur toute populaire.

Ces espèces de contradictions sont fréquentes dans le théâtre grec. Nous avons exposé jadis la morale qui se cache sous la légende des Labdacides, et l'intérêt de plus en plus vif que cette légende nous inspire à mesure qu'elle se développe. On croirait que Sophocle a dû suivre une marche analogue dans les différentes tragédies dont elle lui a fourni le sujet, et pourtant, l'Antigone a été écrite long temps avant les deux Œdipe; l'Œdipe à Colone ne fut même pas représenté du vivant de son auteur. L'union des diverses parties d'une trilogie tragique n'a donc jamais été une véritable loi du théâtre ni une nécessité pour le talent du poëte; et à l'époque où nous conduit la mort de Sophocle, on devine que le temps n'est pas loin où un de ses élèves, peut-être son fils ou son petit-fils, se présentera au concours avec une seule pièce, pour disputer le prix, comme nous l'apprend une notice de Suidas : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι.

La vie même de ces grands artistes est pleine de contrastes saisissants. Vous diriez que leur talent échappe aux conditions ordinaires du progrès dans la jeunesse, du déclin et de la caducité dans la vieillesse. Lucien a fait un recueil des exemples célèbres de longévité. On y voit que

beaucoup de grands poëtes de la Grèce ont vécu jusqu'à quatre-vingts et même jusqu'à cent ans tels sont Archiloque, Stésichore, Simonide, Anacréon, Epicharme, Pindare; enfin, Eschyle et Sophocle. Eschyle triomphe jusqu'à son dernier jour. A quatre-vingt-quatre ans, Sophocle fait représenter Philoctète. Il compose vers le même temps l'Œdipe à Colone, qu'il lègue à ses fils en mourant, et que l'on peut appeler son chant du cygne. Euripide, à son tour, après une vie tristement agitée, meurt au lendemain d'une victoire, et laisse à son fils une trilogie qui fut couronnée l'année suivante, et dont deux pièces heureusement sont venues jusqu'à nous: l'une est l'Iphigénie à Aulis, un de ses chefs-d'œuvre; l'autre, les Bacchantes.

Un dernier contraste dont nous n'avons rien dit encore et qui n'est pas le moins étonnant dans cette noble histoire du génie dramatique, c'est qu'au milieu de ce peuple de commerçants, d'hommes de guerre et d'orateurs, la tragédie se mêle si peu aux réalités de la vie contemporaine. En plusieurs siècles, à peine peut-on compter cinq ou six pièces inspirées par les événements contemporains. On cite, par exemple, de Phrynichus, la Prise de Milet et les Phéniciennes. Nous avons

les Perses d'Eschyle; ce poète avait fait aussi une pièce intitulée les Etnéennes, qui se rapportait sans doute à la fondation récente d'Etna par Hiéron. Ce fut de même apparemment en l'honneur d'un de ses bienfaiteurs qu'Euripide composa sa pièce d'Archélaüs. A cette liste, les autres poètes tragiques n'ajouteraient pas plus de deux ou trois titres. D'aussi rares exceptions ne font que confirmer la règle et nous montrent combien les poètes tragiques se complaisent, loin du présent, dans les lointaines traditions de l'histoire héroïque. Ce n'est pourtant pas que le drame fasse défaut autour de Sophocle et d'Euripide. Je ne vois plus, il est vrai, comme au temps du vieil Eschyle, cette lutte terrible de la Grèce et de l'Asie, dont l'émotion a si heureusement passé dans quelques pages des Perses, et dont le père de l'histoire, Hérodote, nous a donné un vivant tableau.

Mais je vois alors la lutte de la Grèce contre elle-même. Quel drame, par exemple, que Thucydide nous raconte au troisième livre de son Histoire ! (1). Mitylène, une des villes tributaires d'Athènes, se révolte, excitée

(1) Chap. 35 et suiv.

et secourue par des troupes de Lacédémone. Le général athénien, Pachès, y est envoyé, il soumet la ville, fait prisonnier le chef des Lacédémoniens, Salæthus et l'envoie à Athènes avec un millier de Mityléniens. Salæthus mis à mort, on délibère sur le sort des autres captifs. Ils sont condamnés à mourir, et avec eux tous les Mityléniens en âge viril: les femmes et les enfants seront réduits en esclavage. On expédie de suite une trirème à Pachès, pour lui porter cet ordre terrible. Mais dans la nuit qui suit cette délibération, les Athéniens se repentent: l'atrocité de leur décision les fait frémir. Une assemblée nouvelle est convoquée. Cléon veut qu'on maintienne l'arrêt; puis Diodote s'élève contre lui; puis d'autres orateurs échangent les arguments de la vengeance et ceux de la pitié. Enfin la pitié l'emporte; aussitôt une nouvelle galère est expédiée, avec ordre de faire force de rames pour arriver à temps et prévenir l'exécution des premiers ordres: car la première avait un jour et une nuit d'avance. Elle arrive au moment où Pachès lisait au peuple le décret de mort; il était temps encore: Mitylène est sauvée. Mais à côté de la clémence une froide et barbare politique avait maintenu ses droits; les Mityléniens envoyés à Athènes comme principaux

auteurs de la défection, la payèrent de leur tête : il y en avait mille, et même un peu plus, nous dit Thucydide.

Quel drame encore, et à la même date, que la révolte de Platée ! Quelle scène que ce débat, où l'iniquité prend le voile de la justice, où les Platéens tour à tour et les Thébains viennent plaider leur cause devant les Lacédémoniens assemblés, où une sentence, arrêtée d'avance, prononce enfin la ruine de Platée et la mort de plus de deux cents victimes parmi ses habitants !

Voilà ce qui s'agitait dans Athènes ou tout près d'elle, entre la représentation de la Médée d'Euripide (432) et celle de l'Hippolyte (429). C'est ce temps de douloureuse et sanglante discorde que Thucydide a résumé avec éloquence dans des pages qu'il faut citer :

« Ainsi marchait la discorde de crime en crime, et avec d'autant plus d'éclat que c'en était le premier exemple. Mais plus tard la Grèce entière fut ébranlée par les dissensions qui s'élevèrent, les démagogues voulant appeler ceux d'Athènes, et les oligarques ceux de Lacédémone, et n'ayant dans la paix ni prétexte, ni moyen de le faire, tandis que la guerre fournissait aux ambitieux de chaque parti l'occasion facile de

se renforcer par des alliances, au détriment du parti contraire. Et de là pour les villes, des désastres qui se voient et se reverront toujours, tant que la nature humaine ne changera pas, mais plus ou moins terribles et de formes diverses, selon la variété des circonstances.

Dans la paix, en effet, et dans la prospérité, les états comme les particuliers ont plus de sagesse, n'ayant pas à subir de tristes nécessités. Mais la guerre en épuisant les ressources de la vie, est une école où s'exaltent d'autant les passions populaires. Les cités étaient donc déchirées par la dissension; et les dernières à s'ébranler, comme animées par l'exemple des autres, n'en poussaient que plus loin les excès de l'innovation, les raffinements de l'audace, la cruauté inventive des vengeances. Une morale nouvelle et arbitraire changeait le sens vulgaire des mots: l'ardeur effrénée passait pour courage ou dévouement, la lenteur circonspecte pour lâcheté honnêtement dissimulée, la modération pour faiblesse du cœur, la prudence judicieuse pour incapacité d'agir; une vivacité irréfléchie s'appelait l'élan d'une âme virile; conspirer, c'était se défendre, prétexte honnête pour écarter un rival. Des conseils violents comptaient comme preuve de fidélité; et l'opposition était suspecte (de malveillance). Réussir dans un coup de main, c'était faire

preuve d'esprit ; le prévoir, c'était plus encore. Savoir se passer de tels moyens, c'était rompre les liens de parti, et se montrer lâche devant ses adversaires. En général, on louait celui qui avait su prévenir les coups d'un ennemi et imposer par surprise sa volonté aux autres. Les liens du sang étaient moins estimés que ceux de l'association, car ceux-ci donnaient des complices prêts à tout oser sans réflexion ; or, ce n'était pas pour la défense des lois établies qu'on formait de telles sociétés, c'était pour les combattre et pour s'élever en les ruinant. Les gages réciproques de fidélité ne reposaient pas sur la loi divine, mais sur la communauté du crime. Si l'on admettait quelque bonne pensée d'un ennemi, ce n'était pas par vertu, mais parce qu'étant le plus fort, on se croyait assuré par la force même. On sacrifiait jusqu'à son propre salut pour le plaisir de la vengeance. S'il y avait quelquefois des traités et des serments, ils duraient autant que le danger qui seul y avait réduit les deux adversaires ; et à l'occasion, celui qui voyant son ennemi sans défense, le surprenait par un coup d'audace, se plaisait ainsi à profiter des serments eux-mêmes pour assurer sa vengeance, jouissant à la fois et du péril évité, et de ce que la ruse lui assurait l'-

honneur d'une victoire habilement gagnée. En général il est plus facile aux méchants de faire louer leur adresse, qu'aux inhabiles leur honnêteté; on rougit de la maladresse, on se pare de l'habileté. Et la cause de toutes ces misères, c'est l'ambition du pouvoir et des honneurs, c'est l'ardeur des rivalités qui s'en suivent. En effet les chefs d'Etat, chacun sous des noms spécieux, ici défenseurs de l'égalité, là d'une sage aristocratie, sous couleur de dévouement à la chose publique, n'en faisaient qu'un prix de leur émulation, et luttant de tous leurs moyens à qui l'obtiendrait par la hardiesse et l'obstination des entreprises, plus rigoureux dans leurs vengeances que ne le demandaient la justice et l'intérêt commun, n'y mettaient d'autre mesure que la passion du moment, également prêts à l'assouvir par les injustes arrêts du suffrage et par la violence. De part et d'autre, égal mépris de l'honnêteté; pourvu qu'en faisant le mal on sauvât les apparences on avait pour soi l'opinion. Les citoyens neutres étaient surs de souffrir, soit pour n'avoir secondé aucun des partis, soit pour s'être fait des jaloux en échappant aux misères de la lutte.

" C'est ainsi que la dissension couvrit la Grèce de malheurs, que la simplicité du cœur, inséparable de la vertu, disparut sous le ridicule,

tandis que l'esprit de faction prenait d'incroyables avantages. Car il n'y avait pour concilier les partis ni raison assez forte, ni serments assez terribles. Habitués tous à compter plutôt sur l'imprévu (des événements) que sur la solidité (des institutions) ils étaient capables de prévoyance pour se défendre, mais incapables de sécurité après la victoire. Les plus médiocres esprits l'emportaient d'ordinaire; car craignant que leur faiblesse ne les exposât à succomber sous l'éloquence et l'habileté politique de leurs ennemis, ils se hâtaient de les prévenir par un coup de main; les autres, au contraire, dédaigneux du péril, et ne songeant pas à prendre par l'action l'avantage que leur pouvait donner la prudence, n'en étaient que plus sûrement vaincus (1). »

Eh bien, dans toutes ces tragédies de la réalité contemporaine, rien n'a pu séduire ni distraire le génie des poètes tragiques ou l'attention

(1) Traduction du professeur. Quelques traits de ce tableau sont un peu obscurs dans l'original, soit par la faute de l'historien, qui affecte souvent une concision excessive, soit par suite de l'altération du texte dans les manuscrits.

des spectateurs qui, de tous les points de la Grèce, affluaient au théâtre de Bacchus. A peine trouve-t-on dans les drames de ce temps, quelque allusion plus ou moins éloignée aux évènements qui troublaient la patrie (1). Il est possible, par exemple, que l'Andromaque d'Euripide porte la trace des colères d'Athènes contre Lacédémone pendant cette époque de leurs dissensions. Quelque chose aussi des rivalités d'Athènes et d'Argos se retrouve assurément dans les Suppliantes du même poète. Déjà les Euménides d'Eschyle se rapportent aux attaques d'Ephialte contre l'Aréopage. Dans la vie de Thésée, Plutarque nous apprend que certains personnages odieux aux Athéniens furent plus d'une fois maltraités par les tragiques. Tel était, par exemple, Minos, que le peuple n'aimait pas, et parceque c'était à lui que la Crète avait dû sa marine longtemps florissante, rivale même de celle d'Athènes, et à cause des fameuses traditions sur le labyrinthe, sur le Minotaure, sur le honteux tribut dont Thésée affranchit enfin ses

(1) Voir sur ce sujet une thèse ingénieuse et savante de M. Weil, De tragoediar. graecarum cum rebus publicis conjunctione; in-8°. 1845.

concitoyens. Au contraire, Thésée, le héros libérateur, avait toutes les prédilections du peuple d'Athènes; les poètes s'accordent avec la tradition populaire pour exalter ses vertus et pour atténuer ses fautes. On peut croire également que la fable d'Ion dans la pièce d'Euripide, n'est pas étrangère à l'intention de réhabiliter ce fondateur de la race ionienne, dont la réputation se trouvait un peu compromise par les aventures attribuées à sa mère Créuse. Mais ces derniers exemples ne sont déjà plus que de l'histoire idéalisée. Quant à l'histoire proprement dite, il faut se garder de la chercher trop curieusement chez les tragiques sous de vagues et douteuses allusions. La critique ne s'est pas toujours préservée de cet excès. On a conjecturé, par exemple, que le Philoctète de Sophocle rappelait le retour prochain d'Alcibiade; on a retrouvé dans l'Œdipe-roi du même poète une sorte d'allégorie du gouvernement de Périclès et des malheurs de ce siècle. Ce sont là des conjectures peu vraisemblables et contraires au génie de la tragédie grecque.

Si les Athéniens avaient aimé la politique au théâtre, qui les empêchait de l'admettre dans leurs tragédies, comme ils le firent dans leurs comédies? Pourquoi voyons-nous, au contraire,

que dans les Perses même, c'est-à-dire dans une pièce inspirée par des événements récents et glorieux, l'histoire est dominée par des conceptions idéales, au point d'en être souvent méconnaissable? Il y a bien peu de noms propres dans cette pièce, et pas un seul nom d'Athénien. C'est à Suse que la scène se passe, et les Perses seuls y figurent, comme si, à défaut de l'éloignement des temps, l'éloignement des lieux était nécessaire pour l'illusion dramatique. C'est dans la bouche d'un messager persan qu'est placée une admirable description de la bataille de Salamine. Ce que les Athéniens semblent avoir demandé aux poëtes tragiques, ce n'est donc pas l'histoire proprement dite; c'est plutôt un tableau idéal qui les reportât dans le lointain brillant de l'époque héroïque. Dans l'antiquité même et au milieu de ces tragiques épisodes que nous rappelions tout à l'heure, un démagogue, Cléon, reprochait à ses concitoyens d'aimer à vivre ailleurs que dans leur siècle et dans la réalité (1). Il faut le dire: cette espèce de loi imposée aux poëtes, elle est bien, si l'on veut, la maladie du peuple athénien, mais

(1) Discours de Cléon dans l'affaire de Mitylène (Thucydide, III. 38.)

elle en est aussi la vertu. Architectes, peintres, statuaires et poètes, tous alors semblaient s'accorder pour ravir les âmes de leurs contemporains à ces misères de la vie présente. Combien de purs chefs-d'œuvre en tout genre n'a pas produits le seul temps des rivalités d'Athènes et de Sparte ! Pour nous réduire à l'objet même de nos études, les représentations tragiques, durant ce temps si plein de désastres, reposaient les esprits des horreurs de la guerre civile ou politique ; elles faisaient diversion à ces affreuses scènes que Thucydide nous a si vivement dépeintes ; elles étaient en quelque façon ce que furent au moyen-âge ces <u>trêves de Dieu</u> qui d'un bout du pays à l'autre suspendaient toutes les luttes pour ouvrir les âmes à des émotions plus douces et plus pures. Les rivaux même d'Athènes se laissaient entraîner à cet enthousiasme des Athéniens pour une poésie toute idéale. Lysandre occupait Décélie avec les troupes de Lacédémone : il allait s'emparer d'Athènes. Les assiégés demandent une trêve d'un jour (c'était pour célébrer les funérailles de Sophocle et pour porter les cendres du grand poète dans le tombeau de sa famille, sur le territoire alors occupé ou menacé par l'ennemi) ; Lysandre la refuse. Bacchus lui apparaît et lui ordonne

par deux fois de céder à la prière des Athéniens en faveur du poète qui a tant honoré les fêtes Dionysiaques. Lysandre se rend alors et la suspension d'armes est accordée (1).

Peu de temps après, Athènes était prise. Une voix s'élève dans le conseil des vainqueurs pour demander qu'elle soit rasée, et qu'on sème du blé sur ses ruines, ainsi que dans un champ. Mais un chanteur est là qui répète quelques vers d'une pièce d'Euripide ; les généraux ennemis fondent en larmes et la gloire poétique d'Athènes la sauve au moins d'une entière destruction (2).

Il y a plus ; des fouilles récemment faites à l'Acropole ont mis au jour de longs fragments d'un inventaire du trésor de Minerve. Parmi les dons offerts à la déesse l'an 404 avant notre ère, il en est un (c'est une couronne d'or) offert par Lysandre lacédémonien, fils d'Aristocrite. C'est le nom même de celui qui s'empara d'Athènes (3). Ainsi le farouche Spartiate, comme touché d'un remords, était lui-même allé déposer son offrande aux pieds de la déesse protectrice d'.

(1) Biographie anonyme de Sophocle.
(2) Plutarque, Vie de Lysandre, c. 15.
(3) Boeckh, Corpus Inscript. Græc. N° 150.

Athènes, de celle qui personnifie si bien le génie attique dans tout ce qu'il avait à la fois d'élégant et de généreux.

Après tout, ce génie si pur, si amoureux du beau, si épris de l'idéal, c'est le meilleur titre d'Athènes et de la Grèce entière à notre constante admiration; c'est ce génie qui lui a fait pardonner jadis et qui lui fera pardonner encore bien des fautes. Tant qu'un peuple conserve une si noble passion au milieu des misères de la vie réelle, tant qu'il a foi aux vérités de l'âme et qu'il les place au-dessus de tout intérêt vulgaire, de toute affection pour les choses périssables, comment pourrions-nous jamais désespérer de lui et de ses destinées?

Emile Jacob.

14e Leçon.

Du chœur dans la comédie grecque.



Point de travail en dehors des notes du cours. Style négligé.

14e Leçon.

Du chœur dans la comédie grecque.

C'est une opinion déjà ancienne que la tragédie comme la comédie relèvent d'un seul genre dramatique; à la fin du Banquet de Platon, Socrate soutient devant Aristophane et Agathon, qu'un seul et même poète pouvait faire des tragédies et des comédies. Ce paradoxe jeté comme en passant semble réfuté par l'histoire entière du drame grec; le drame satyrique, il est vrai, semble parfois avoir réuni les deux genres; celui de Sophocle, par exemple, qui a pour titre Inachus, et où il racontait les aventures d'Io déjà traitées par Eschyle avec une gravité toute religieuse, se place tout près du genre comique; il est naturel, d'ailleurs, qu'une pièce où le poète recherchait le côté plaisant de la tradition poétique confinât au drame comique; d'autre part en dehors du drame satyrique, la tragédie elle-même renferma parfois des éléments comiques. Parmi les auteurs dont les pièces sont venues jusqu'à nous, Euripide seul s'est permis ce genre de distraction; dans l'Electre, par exemple, il tourne en ridicule les moyens trop simples dont s'est servi Eschyle pour amener la reconnaissance entre

Electre et Oreste ; mais ces traits sont rares, et la distinction entre les deux genres n'en est pas moins une règle classique sur le théâtre d'Athènes. Dans la représentation, il est vrai, la tragédie et la comédie se touchaient ; Aristote nous dit que les deux pièces avaient les mêmes choristes, et que l'on ne distinguait jamais entre le chorège pour la comédie et le chorège pour la tragédie. Mais là même se montre une différence nouvelle entre la comédie et la tragédie : celle-ci, comme nous l'avons déjà montré, est sortie du chœur cyclique où cinquante choristes chantaient les louanges de Bacchus en vers faits par les poètes les plus estimés du temps ; c'était une institution religieuse, que nous retrouvons avant les premiers débuts de la tragédie, et qui demeura toujours en honneur. La Comédie de son côté sortit des processions phalliques, vieux restes des farces populaires, et des scènes de carrefour ; nous l'avons déjà vu chez Epicharme ; mais ce ne fut que long temps après les grands succès du poète sicilien qu'elle fut admise à Athènes sur le théâtre public. Aristote nous dit qu'elle ne reçut que fort tard, le chœur, c'est-à-dire l'autorisation de figurer dans les Dionysiaques et de faire payer aux riches athéniens les frais de la représentation. Solon, comme on le sait, n'avait accueilli la tragédie qu'avec défiance ; il y trouvait un danger pour la morale, et un exemple pernicieux

dans ces mensonges embellis, et rendus séduisants par les beaux vers des poëtes ; ces mensonges, selon lui, ne tarderaient pas à passer dans les mœurs, et à empoisonner la vie publique. Les Athéniens eurent longtemps contre la comédie les préventions qu'avait Solon contre l'art tragique ; ils lui firent attendre l'honneur de contribuer aux fêtes de Bacchus ; si la comédie y obtint un chœur plus nombreux (24 au lieu de 15 choreutes), ce chœur fut moins richement défrayé par les chorèges que le chœur tragique.[1]

Les frais de la comédie étaient donc moindres, et cependant on les faisait avec mauvaise grâce ; les poëtes de l'ancienne comédie se plaignent souvent de l'avarice des chorèges ; mais quand il s'agissait de la tragédie, c'était tout le contraire, c'était un plaisir et un honneur que l'on acceptait volontiers.

Il faut dire aussi qu'on avait de bonnes raisons pour ne pas aimer la comédie : elle n'était pas seulement destinée à faire rire, mais c'était une liberté qui voulait tout envahir, tout s'approprier : opposition littéraire, comme opposition politique. On lui donnait le chœur aux frais de l'Etat, et elle en usait avec une étrange franchise ; elle en faisait l'organe de tous les partis, des passions aristocratiques, comme des passions démocratiques. Elle avait de plus profondément altéré l'esprit du

[1] Nous avons à ce sujet des détails précieux dans un plaidoyer de Lysias pour un homme accusé de corruption : l'auteur y démontre avec des chiffres exacts que dans l'espace de sept ans son client a dépensé cinquante-huit mille drachmes, tant pour l'entretien des galères, que pour les représentations théâtrales ; et ces dernières absorbaient la moitié de cette somme, c'est-à-dire près de cent vingt mille francs de notre monnaie. —— etc. ——

chœur tragique, en y ajoutant la parabase. Tandis qu'en effet le chœur, dans la tragédie, ne se livrait qu'à quelques évolutions convenues (d'où son nom d'ἐμμέλεια) et réglées par des lois sévères, la danse plus animée de la comédie, la Cordace, s'interrompait pour donner place à la parabase, morceau de composition savante et complexe, où l'auteur parlait au peuple en son propre nom, avec une variété particulière de rhythme. Nous avons plusieurs parabases d'Aristophane, mais il en est une surtout, où s'exprime bien nettement l'originalité de ce genre de composition, c'est celle des Chevaliers. Pour réciter la parabase, le chœur s'avançait obliquement vers les spectateurs, et divisait son chant en sept parties : trois de ces parties ne se correspondaient nullement l'une à l'autre ; mais les quatre autres se correspondaient deux à deux. Ce sont autant de traits originaux que la traduction aura nécessairement effacés :

« Vous, spectateurs, dont l'esprit est orné de
» tous les dons des Muses, prêtez attention à nos anapestes. Si quelqu'un des vieux poètes comiques nous
» eût demandé de jouer sa pièce, et de monter sur
» le théâtre, il ne l'eût pas aisément obtenu. Mais
» l'auteur de celle-ci mérite notre faveur ; car il
» partage nos haines, il ose dire ce qui lui paraît
» juste, et il affronte courageusement l'orage et

la tempête. Plusieurs d'entre vous, nous a-t-il dit,
„ sont venus lui témoigner leur étonnement et leurs
„ regrets de ce qu'il était resté si longtemps sans
„ demander qu'on lui donnât un chœur; il nous
„ a chargé de vous en exposer le motif. S'il a dif-
„ féré, ne croyez pas que ce soit déraison; les
„ difficultés de l'art l'ont seules retenu; il sait que
„ la Muse comique n'accorde ses faveurs qu'à un petit
„ nombre de ceux qui la courtisent. D'ailleurs il
„ connaît votre humeur volage, et votre promptitude à
„ délaisser les anciens poëtes, sitôt que la vieillesse les
„ approche. Il n'ignore pas ce qui arriva à Magnès,
„ lorsque ses cheveux commencèrent à blanchir: ni
„ les nombreuses victoires qu'il avait remportées sur
„ ses rivaux, ni l'emploi qu'il fit de tous les tons,
„ ni ses Joueurs de luth, ni ses Oiseaux, ni ses
„ Lydiens, ni ses Moucherons, ni ses Grenouilles,
„ ne purent le préserver de votre inconstance:
„ jeune, on l'avait applaudi, mais à la fin,
„ dans sa vieillesse, il vit ses pièces tomber, il a-
„ vait perdu le don de vous faire rire. L'auteur
„ se rappelle encore la gloire de Cratinus;
„ c'était un torrent débordé à travers les plaines,
„ qui entraînait dans son cours chênes et plata-
„ nes; il anéantissait tous ses rivaux; on ne
„ pouvait chanter dans les festins que:

„ "Doro, aux sandales de figuier," ou, "Auteur d'hymnes élégants", tant sa renommée était florissante! Aujourd'hui vous le voyez sans compassion radoter avec sa lyre sans cheville, sans cordes, sans harmonie; on le voit, dans sa vieillesse, errer comme Connas, le front ceint d'une couronne flétrie; et mourir de soif, lui, qui eût mérité, par ses anciens triomphes, de boire dans le Prytanée; et, au lieu de radoter, de paraître au théâtre, parfumé d'essences et assis auprès de la statue de Bacchus. Et Cratès! que d'orages, que de sifflets n'eut-il pas à essuyer? Il savait vous repaître à peu de frais, et vous servir d'une main délicate les pensées les plus ingénieuses; lui seul toutefois il a pu se soutenir, dans une alternative de chutes et de succès.

„ (Telles sont les craintes qui ont retenu notre poète: il répète souvent qu'il faut être rameur avant de tenir le gouvernail; avoir gardé la proue et observé les vents, avant de conduire soi-même le navire. Sachez lui donc gré de cette réserve qui l'a empêché de vous débiter des niaiseries; faites éclater pour lui vos applaudissements; que les joyeuses acclamations des fêtes Lénéennes escortent son navire; afin que le poète sorte heureux de son succès, et le front rayonnant

« de joie. »

Voilà la part du poète, dont le chœur dévoile les craintes et les espérances ; voici maintenant une partie plus lyrique, et l'inspiration s'y fait sentir dès les premiers vers :

« Neptune équestre, toi qui te plais aux
« hennissements des coursiers et au retentissement
« de leurs pieds d'airain ; toi, qui aimes à voir les
« navires rapides fendre l'onde de leur proue
« azurée, ou une troupe ardente de jeunes-gens
« lancer à l'envi leurs chars dans la carrière :
« viens assister à nos chœurs, dieu au trident d'or,
« roi des dauphins ; fils de Saturne, toi qu'on adore
« à Sunium, et à Géreste ; ô divinité amie de
« Phormion, et en ce moment la plus chère de toutes
« aux Athéniens. »

« Gloire à nos pères ! Ils furent dignes de
« leur patrie et des honneurs du péplus, toujours
« vainqueurs sur terre et sur mer, ils couvrirent de
« gloire la ville d'Athènes. Jamais aucun d'eux,
« à la vue des ennemis, n'en demanda le nombre ;
« leur courage était toujours prêt. Un d'eux venait-
« il à tomber en combattant ; il secouait la pous-
« sière, il niait sa chûte, et revenait à la charge :
« jamais un général de ce temps-là n'aurait deman-
« dé à Cléénète d'être nourri aux frais de

„ l'Etat ; aujourd'hui ils refusent de combattre, s'ils
„ n'obtiennent la nourriture et les honneurs de la
„ préséance. Pour nous, nous défendrons toujours
„ gratuitement la patrie et nos dieux ; et nous ne de-
„ manderons rien qu'une seule faveur : si la paix
„ vient enfin mettre un terme à nos fatigues, qu'il
„ nous soit permis de laisser croître notre chevelure,
„ et d'avoir soin de notre peau. Déesse tutélaire
„ d'Athènes ! O Pallas, qui règnes sur le pays le
„ plus religieux, le plus puissant, le plus fécond en
„ guerriers et en poëtes, viens et amène avec moi notre
„ compagne fidèle, la Victoire, cette déesse amie qui
„ combat dans nos rangs. Montre-toi à nous ; aujour-
„ d'hui plus que jamais, il faut absolument que tu nous
„ donnes la victoire. „

„ Reconnaissons aussi les services de nos coursiers ;
„ ils sont dignes de nos éloges ; ils nous ont souvent
„ bien secondés dans nos incursions et dans les
„ combats. Mais laissons ce qu'ils firent sur terre ;
„ jamais ils ne furent plus admirables, que lorsqu'ils
„ s'élancèrent vaillamment dans les navires, munis d'
„ ail et d'oignons ; saisissant la rame comme nous
„ autres hommes, ils s'écriaient : Hippopai !
„ Qui prendra les armes ? Allons, plus d'ardeur.
„ Que faisons-nous ? ne rameras-tu pas, Samphoras ?
„ Ils firent une descente à Corinthe ; les plus jeunes

„ s'y creusèrent des lits avec leurs pieds, et allèrent cher-
„ cher des couvertures ; au lieu des pâturages de
„ Médie, ils se repaissaient des crabes qui sortaient
„ de l'eau ; ils les cherchaient même au fond de
„ la mer. Aussi Théorus fait-il dire à un
„ Crabe de Corinthe : Ô Neptune, n'est-il pas
„ déplorable que je ne puisse, ni au fond des abîmes,
„ ni sur terre, ni dans la mer, échapper aux
„ Chevaliers ? „

Remarquons seulement dans le dernier couplet la confusion perpétuelle que font les Chevaliers entre eux et leurs chevaux ; c'était une manière ingénieuse et détournée de se louer tout à leur aise ; n'oublions pas aussi le trait de satire littéraire, qui termine la parabase : Carcinus, dont le nom en grec signifie Crabe, se demande comment il pourra échapper aux chevaliers de son ennemi Aristophane, qui ne lui laisse de repos ni sur terre, ni dans la mer.

On voit donc ce qu'était la parabase : un mélange de satire littéraire et politique. Quelques débris de parabases d'anciens poètes nous serviront à nous faire mieux connaître ce genre de composition. Voici un fragment de la parabase des *Villes* d'Eupolis ; c'est une satire politique :

" En vérité, je ne sais trop ce que j'ai à vous dire,
" à vous tous qui m'écoutez, tant je suis affligé à la
" vue de notre république; autrefois nous ne l'admi-
" nistrions pas comme aujourd'hui; nous avions pour
" chefs des citoyens de haut rang, les premiers par leur
" richesses et leur naissance, et que nous invoquions
" comme des Dieux; et tels ils étaient; aussi avec
" eux agissions-nous en toute sûreté; maintenant
" n'importe où nous allons, nous prenons pour géné-
" raux les hommes les plus décriés. "

Voici maintenant de la satire littéraire chez
le même poëte:

" Écoutez, spectateurs, et pesez bien mes pa-
" roles. Défendant ma cause devant vous, je me
" demande pourquoi vous trouvez habiles et sages les
" poëtes étrangers, et, quand au contraire l'un de nous
" aussi habile que ces gens-là s'adresse à la poésie
" et croit trouver de bonnes choses; il est fou, il
" n'a pas sa tête à lui, s'écrie-t-on de toutes parts.
" Donc, suivez mon avis, changez de façon d'agir
" et n'enviez personne d'entre nous, s'il se livre
" au culte des Muses. "

Quelle franchise et quelle liberté de lan-
gage dans ce chœur comique! En vérité on conçoit
qu'Athènes, quoique riche par son commerce et
les contributions de ses alliés, se lassât quelquefois

de défrayer de telles débauches d'esprit, qui enflammaient les passions populaires : de là bien des luttes contre les libertés du théâtre comique. Dès 439, un décret de Morychis restreignit la licence comique, surtout celle des injures et des satires personnelles, et dura trois ans ; en 416, un autre décret du même genre fut lancé contre la comédie ; quatre ans après, sous le gouvernement des quatre cents, parait un décret d'Antimachus, qui avait le même but que les deux précédents ; enfin, en 390, l'année même du Plutus d'Aristophane, un décret d'Argyrhius restreignit les émoluments donnés aux comédiens. A partir du Plutus, l'usage du chœur devint de plus en plus difficile et rare, et dans sa carrière nouvelle on n'en trouve presque plus de trace ; on comprendra facilement comment l'amoindrissement de la liberté, l'épuisement des fortunes et aussi le progrès des mœurs ont amené une réforme si importante.

(V. Gennailler) ?

Chose remarquable ! à cette dernière phase de son existence, la comédie se trouva plus que jamais éloignée de la tragédie. Autrefois en effet le chœur les unissait ; chez les tragiques, il est vrai, le chœur tenait à l'histoire : il était composé de soldats, de citoyens, de femmes, tandis que chez les comiques il était souvent composé de personnages fantastiques, de Guêpes, de Nuées, d'Oiseaux ;

mais enfin, sauf la parabase, les chœurs comiques et les chœurs tragiques se touchaient par quelque point ; c'était l'expression lyrique des sentiments les plus élevés, fort souvent des sentiments religieux, et par cela même la comédie se mettait quelquefois de niveau avec la tragédie. Quoi de plus élevé,[2] de plus[1] religieux que le chœur des initiés dans les Grenouilles d'Aristophane ? il n'a pas trahi les mystères, au sujet desquels la moindre indiscrétion pouvait faire bannir un poète ; mais il nous a montré par l'extérieur de ces cérémonies si graves, si sérieuses, si respectées ; parfois, il est vrai, la licence se mêle à cette belle poésie, et nous rappelle que nous avons affaire à Aristophane : mais néanmoins un caractère tout religieux domine cette partie du drame. Dans les Oiseaux du même comique, nous trouvons aussi des fragments lyriques d'une beauté, d'une délicatesse ravissantes, qui nous rappellent Sophocle et Euripide. Voici le commencement de la parabase de cette Comédie :

« Faibles humains, semblables à la feuille
» légère, impuissantes créatures pétries de limon,
» privées d'ailes ; pauvres mortels, condamnés à
» une vie éphémère et fugitive comme l'ombre
» ou comme un songe léger : écoutez les Oiseaux,
» êtres immortels, aériens, exempts de vieillesse,

« occupés d'éternelles pensées ; vous apprendrez de nous
« à connaître les phénomènes célestes, la nature des
« oiseaux, l'origine des Dieux et des fleuves, de l'
« Érèbe et du Chaos : vous pourrez désormais dire
« adieu à Prodicus.
« Au commencement était le Chaos, la Nuit,
« le noir Érèbe, et le vaste Tartare : la Terre, l'air
« et le Ciel n'étaient point encore ; enfin la Nuit
« aux noires ailes enfanta dans le sein infini de
« l'Érèbe, un œuf sans germe, d'où après une
« longue révolution d'années, naquit l'Amour :
« deux ailes d'or brillent sur ses épaules, et sa
« vitesse égale celle des vents. L'Amour s'unis-
« sant aux ténèbres du Chaos ailé, engendra notre
« race au sein du vaste Tartare, et la mit au
« jour la première. Avant que l'Amour eût
« tout mêlé, la race des Immortels n'existait
« pas encore ; mais quand le mélange de
« toutes choses fut accompli, alors parut le
« Ciel, l'Océan, la Terre et la race immortel-
« le des Dieux. Ainsi nous sommes beaucoup
« plus anciens que tous les Dieux. Nous sommes
« fils de l'Amour, mille preuves l'attestent.
« Nous volons comme lui, et nous nous plaisons
« à vivre avec les amants. Nombre de beaux
« garçons qui avaient abjuré l'amour, au

« déclin de leur jeune âge, n'ont pu résister à notre
« douce influence, et ont cédé au don d'une caille,
« d'une oie, d'un coq. Les mortels tirent de nous
« les plus grands services. D'abord nous leur indi-
« quons les saisons, le printemps, l'hiver, l'automne;
« ils apprennent à semer quand la grue, traversant
« les airs, émigre vers la Libye. Elle avertit le nocher
« de suspendre le gouvernail et de se livrer au som-
« meil; elle dit à Oreste de se tisser un manteau,
« pour que le froid ne le porte plus à dépouiller les
« passants. Le milan annonce, par sa venue, une
« autre saison, et le moment de tondre la toison prin-
« tanière des brebis. »

Nous voici, comme on le voit, transportés dans des hauteurs pleines de lyrisme. Nous citerons encore un autre morceau qui offre le même caractère, avec un mélange de satire littéraire; c'est le fragment d'un chœur de la même comédie des Oiseaux:

« Ô races fortunées des oiseaux; l'hiver,
« ils peuvent se passer de manteaux; l'été, ils
« n'ont point à souffrir des brûlants rayons du
« soleil; ils reposent dans les vallons fleuris, à
« l'ombre du feuillage, alors que la cigale, brûlée
« par les ardeurs du soleil, au milieu du jour fait
« entendre ses cris aigus. Ils passent l'hiver

„ dans le creux des antres, en jouant parmi les nymphes
„ des montagnes ; au printemps, ils moissonnent les
„ tendres baies du myrte aimé des vierges, et les
„ fleurs les plus fraîches dans les vergers des Grâces.

„ Nous voulons dire aux juges un mot sur la
„ victoire. Si c'est à nous qu'ils adjugent, ils rece-
„ vront de nous des biens plus précieux que ceux
„ qui furent donnés à Pâris. Et d'abord, chose
„ ardemment désirée de tous les juges, les chouettes
„ du Laurium ✝ ne vous manqueront jamais ; elles lo-
„ geront dans l'intérieur de vos maisons, elles nicheront
„ dans vos bourses, et y feront éclore des petits.
„ En outre, vous habiterez comme dans des temples ;
„ car nous élèverons le faîte de vos maisons en forme
„ d'aigle. Si vous exercez une charge publique,
„ et que vous vouliez rapiner, nous armerons vos
„ mains des serres crochues d'un épervier. Si vous
„ allez à un festin, nous vous donnerons une panse
„ spacieuse. Mais, si vous + êtes contraires, ayez
„ soin de vous faire faire des ombrelles comme
„ celles dont on couvre les statues ; car celui de
„ vous qui n'en sera pas pourvu doit s'attendre à
„ notre vengeance. "

✝ (montagne de l'Attique, célèbre par les mines d'argent qu'elle renfermait)

+ nous

Cette menace contre les juges était assez fréquente ; les poètes aimaient et respectaient peu ce tribunal composé à la hâte, par l'élection

des premiers venus, et dont les jugements n'étaient pas toujours d'une impartialité parfaite. Nous trouvons dans les fragments de Phérécrates, par exemple, une interpellation du même genre :

"Quant aux juges," dit-il, qui nous jugent maintenant, je les engage à prendre garde de ne pas commettre une injustice, ou je vous jure que Phérécrates lancera contre vous un autre discours beaucoup plus médisant que celui-ci." Mais pour revenir à l'aspect général des compositions lyriques où figure la parabase, le chœur était le côté par où le poète comique se rapprochait de son rival le poète tragique ; ce dernier, à son tour, mêlait quelquefois aux accents de la poésie religieuse et aux souvenirs de l'histoire épique des pensées bien éloignées de la tragédie, malgré leur élévation même ; dans Antigone, par exemple, le chœur célèbre la puissance du génie de l'homme, transformant la terre, passant les mers ; c'est un hymne à l'industrie humaine, qui semble résumer la morale d'une comédie, plutôt que celle d'un drame tragique.

Les modernes ont tenté eux aussi de réunir les deux drames en un seul genre ; de représenter la vie humaine dans un même ouvrage avec ses alternatives de joie et de douleur ; les Grecs n'ont jamais poursuivi régulièrement dans le drame la difficile alliance du sérieux et du plaisant ; c'est seulement dans une région supérieure au drame proprement dit que les deux poètes étaient frères, et que les deux genres de poésie tendaient à se confondre.

Guillemin

15e Leçon.

De la liberté de l'ancienne comédie à Athènes.

Bonne rédaction pour laquelle les notes du cours ont été complétées et judicieusement remaniées à l'aide des textes origin^x.

15e Leçon.

De la liberté de l'ancienne comédie à Athènes.

Dans un article du Journal des Savants du mois de janvier dernier, M. Villemain signalait au public français un recueil récemment publié des auteurs qui ont précédé Shakspeare ou l'ont de son temps, et faisait remarquer comment le grand poète avait absorbé l'attention de la critique aux dépens de ses prédécesseurs et de ses contemporains, et combien tard avait commencé pour ces poètes éclipsés par un génie supérieur la justice de la postérité. Quelque chose d'analogue s'est passé pour les maîtres, les rivaux et les successeurs du grand comique d'Athènes : Aristophane a longtemps fait oublier ceux qui l'ont précédé, accompagné ou suivi dans la carrière qu'il a illustrée. Ce n'est guère que depuis un demi-siècle que les travaux de l'érudition et de la critique ont voulu ressusciter ce grand cortège de poètes, dont la connaissance est si importante pour qui veut juger l'ensemble du théâtre comique d'Athènes.

On ne s'était presque pas occupé jusqu'ici des fragments de ces poètes que nous ont conservés, entre autres Stobée, et avant lui Athénée, dans la savante

et riche compilation du Banquet des Sophistes. Au commencement du XVIIe siècle, Hugo Grotius avait traduit en élégants vers latins les plus remarquables de ces fragments; J. Leclerc avait réuni ceux de Ménandre et de Philémon; mais, en général, le XVIIe et surtout le XVIIIe siècle n'avaient pas pris garde à ces débris, nombreux pourtant et parfois assez considérables; il était réservé à notre temps de les remettre pleinement en lumière. Il faut placer au premier rang parmi les savants qui se sont dévoués à cette œuvre M. Welcker, M. Meineke, et M. Bothe, mais surtout M. Meineke qui a recueilli avec un soin admirable et coordonné avec une rare méthode les lambeaux qui nous sont parvenus de la comédie attique. Il est permis de supposer que si F. Schlegel, au commencement de ce siècle, avait eu à sa disposition ces travaux de l'érudition la plus récente, il aurait porté sur le drame comique un jugement plus impartial. On peut dire aussi que si l'Académie française n'avait pas compté sur ces mêmes travaux, elle n'aurait pas offert au concours dans ces derniers temps une étude littéraire, historique et morale sur le plus grand et le plus illustre des successeurs d'Aristophane, sur Ménandre.

Notre premier devoir, par conséquent, en commençant cette leçon dont le sujet est l'histoire de la comédie attique avant et pendant Aristophane, notre

premier devoir, dis-je, est de rendre hommage à ces travaux de nos voisins et de nos maîtres, sans lesquels la critique française risquerait de s'égarer dans des vues aventureuses et de se perdre dans des conjectures sans fondement.

Au reste, les questions relatives à l'histoire du drame grec, et en particulier du drame comique, ne sont pas nées de notre temps; l'antiquité les connaissait, et on disputait sans doute alors sur ce sujet à Alexandrie et à Rome, comme aujourd'hui à Paris ou à Berlin. C'est que, de même qu'on ne s'avise pas toujours à temps de suivre dans le détail de la vie celui qui sera plus tard un grand homme, de même on néglige souvent d'observer les commencements d'institutions qui doivent grandir ensuite et attirer tous les regards.

C'est ce qui est arrivé à la comédie grecque; ce n'est que bien tard qu'on s'est interrogé sur ses origines et ses premiers développements. "On connaît, dit Aristote, les transformations de la tragédie et leurs auteurs; il n'en est pas de même de la comédie, parceque dans le principe elle attira peu l'attention." Il faut donc nous résigner à ignorer ce que l'antiquité elle-même n'avait pas su apprendre.

Poet. ch. v. ×

Nous ne pourrons rien dire des débuts de la comédie grecque, sinon qu'il est probable qu'elle n'est pas née du drame sicilien. C'est à Mégare, selon M. O.

Meinecke, *historia Critica Comicorum Græcorum*; T. 1 page 18

Meinecke, qu'il faut placer le berceau de la comédie grecque; et c'est sans doute Susarion, contemporain de Thespis, qui lui donna naissance, en introduisant le premier dans le chœur de Bacchus le dialogue satirique; mais Susarion vint ensuite en Attique, et y apporta ce drame nouveau dont Mégare avait vu les premiers essais. Il nous est parvenu de lui un fragment assez curieux de cinq vers :

« Peuple, écoute, le fils de Philinos, le mégarien du bourg des Trépieds, Susarion dit : la femme est un fléau. Cependant, ô citoyens, impossible, sans ce fléau, de tenir ménage. Hymen et célibat sont également sottise. » (1)

C'est là le plus antique débris de la comédie grecque.

Que dire d'Enetès, Euxénides, Myllos, Chionidès, Magnès, Ecphantidès ? Nous n'en connaissons guère que les noms, avec quelques rares notices éparses dans la *Poétique* d'Aristote et dans les Grammairiens.

Quand nous arrivons à Cratinus, les documents deviennent plus nombreux et plus certains.

---

(1) Ἀχούετε λεῴ· Σουσαρίων λέγει τάδε,
Υἱὸς φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσχιος·
Καχὸν γυναῖχες· ἀλλ' ὅμως, ὦ δημόται,
Οὐχ ἔστιν οἰχεῖν οἰχίαν ἄνευ χαχοῦ.
Καὶ γὰρ τὸ γῆμαι χαὶ τὸ μὴ γῆμαι χαχόν.

Cratinus, né vers l'an 520 avant Jésus Christ, fut le contemporain d'Eschyle, d'Epicharme, de Pindare, et connut Archiloque. Nous ne savons pas grand chose de sa vie, mais il ne paraît pas avoir pris part aux affaires publiques. Suidas et Acron, le scholiaste d'Horace, le représentent très adonné au vin et très voluptueux. Il fit jouer vingt-une comédies, quoiqu'on lui en attribue quelque fois un bien plus grand nombre. Il fut couronné neuf fois dans les concours dramatiques, à l'unanimité des suffrages. On croit qu'il mourut vers le commencement de la guerre du Péloponèse, âgé de quatre-vingt-quinze ans. Une chose digne d'être remarquée, c'est qu'il ne se mit à écrire des comédies qu'à soixante ans, à cet âge où la vie commence à devenir plus grave et plus sereine, ou même quelquefois penche à la mélancolie. On ne voit pas que cette circonstance ait rien diminué de son ardeur ou de sa gaîté. D'un autre côté, ce retard ne fut pas sans profit pour lui: car pendant ce temps, et la comédie s'était développée aux mains de ses devanciers, et son propre talent avait grandi en silence par l'étude des progrès de ce drame naissant; en sorte qu'ils étaient mûrs l'un pour l'autre, le poète pour la comédie, la comédie pour le poète.

On ne saurait dater les premiers essais de Cratinus; mais on peut placer en l'année 448 la représentation

des _Archiloques_ (Ἀρχιλόχοι). C'était sans doute une critique à la fois politique et littéraire tirant son nom de ce que les personnages du chœur portaient des masques d'Archiloque. Nous le voyons dans cette pièce faire un éloge de Cimon :

« J'espérais, moi, Métrobios le greffier, goûtant les délices d'une heureuse vieillesse, passer toute ma vie avec cet homme divin, le plus hospitalier et le meilleur des Grecs de la génération passée, avec Cimon ; mais il m'a abandonné et s'en est allé le premier. » (1)

Cinq ans après, dans une pièce intitulée les _Thraciennes_ (Θρᾶτται), il s'attaque à Périclès :

« Voici venir Jupiter Schinocéphale, Périclès, coiffé de son Odéon, et tout fier d'avoir échappé à l'ostracisme. (2)

Pour bien comprendre ces plaisanteries, il faut se

---

(1) Κἀγὼ γὰρ ηὔχουν Μητρόβιος ὁ γραμματεὺς
σὺν ἀνδρὶ θείῳ καὶ φιλοξενωτάτῳ
καὶ πάντ' ἀρίστῳ τῶν Πανελλήνων πρὸ τοῦ,
Κίμωνι λιπαρὸν γῆρας εὐωχούμενος
αἰῶνα πάντα συνδιατρίψειν· ὁ δὲ λιπὼν
βέβηκε πρότερος.

(_Comic. graec. fragm._ Ed. Didot. Frag. 1)

(2) Ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὁδὶ προσέρχεται,
ὁ Περικλέης τᾠδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου
ἔχων, ἐπειδὴ τοὔστρακον παροίχεται.

(Frag. 1)

rappeler que Périclès avait la tête excessivement longue, défaut dont se moquèrent perpétuellement les comiques et qui lui valut de leur part ce surnom de Schinocéphale tiré d'un oignon marin (σχῖνος) dont la tête est oblongue et pointue. Les statuaires, ainsi que nous l'apprend Plutarque, dissimulaient cette imperfection en représentant Périclès avec un casque; mais les comiques, dont c'était l'affaire d'exagérer ce ridicule, lui donnaient, en guise de casque, le dôme de l'Odéon qu'il venait de faire construire, et dont le toit se rétrécissant et se terminant en pointe, couronnait merveilleusement la tête du Schinocéphale.

Voir Plutarque (vie de Périclès) ch. 3 et 13

Ce trait seul donne une idée de la hardiesse de la scène comique à cette époque. Au reste Cratinus n'était pas le seul qui se permît d'attaquer Périclès, presque arrivé au faîte de la puissance: une foule d'ennemis politiques et personnels se déchaînaient alors contre lui, et répandaient dans le peuple des calomnies odieuses sur son compte. Plutarque en est scandalisé, et il se plaint en même temps de la peine que l'historien a de découvrir la vérité au milieu de tant de fables inventées par la passion.

Ces libertés de la comédie ne tardèrent pas à provoquer une répression. En 439, l'archonte Morychis fit porter contre elle un décret[1] qui dura trois ans. La Comédie se réfugia alors dans la haute fantaisie

(1) Ces décrets sont des décrets du peuple, portés sur la proposition d'un citoyen.

littéraire et la controverse religieuse. C'est à ce moment que Cratinus donna les *Ulysses* (Ὀδυσσεῖς), dérision agréable des scènes de l'*Odyssée* où Ulysse se trouve aux prises avec Polyphème. C'était autre chose que le drame satirique, qui ne laissait pas au milieu de ses scènes bouffonnes, entrevoir l'intention d'une parodie littéraire;[1] c'était autre chose aussi que la comédie, puisqu'il n'y avait plus ni chœurs ni parabase.

Trois ans après, la comédie recouvra sa liberté un instant perdue; mais cette période de compression ne fut pas sans fruit pour elle, en ouvrant une nouvelle voie à la verve satirique des poètes comiques.

C'est à cette époque qu'il faut rapporter la comédie des *Bêtes* (Θηρία) de *Cratès*, d'abord principal acteur

---

(1) "Epicharme abaissait les dieux et les héros vers une sphère inférieure; il faisait faire le dernier pas à l'anthropomorphisme en prêtant à des êtres surnaturels les ridicules et les travers de l'humanité. Ce système, au reste, était consacré pendant toute la durée de l'ancienne comédie; et si un philosophe le mit lui-même en pratique, ce n'était pas chez lui dérision des croyances populaires; c'était besoin de parler, pour ainsi dire, la langue de son temps."

(Stiévenart, Fragment sur l'hist. de la comédie grecque)

des comédies de Cratinus, devenu ensuite lui-même auteur dramatique. Dans cette pièce des Bêtes, qui tirait son nom de l'apparition sur le théâtre d'animaux, ou plutôt d'hommes à têtes d'animaux venant prier les humains de ne plus les manger, Cratès avait introduit deux personnages allégoriques, dont l'un vantait la vie aisée et délicate, et l'autre la vie simple et primitive de l'âge de Saturne : c'était une parodie de cet âge d'or chanté par Hésiode, et dont le second des interlocuteurs promettait les délices à ceux qui voudraient renoncer aux raffinements de la nouvelle civilisation. Dans ce monde merveilleux, il ne devait y avoir aucun esclave :

A. « Non, personne ne possèdera aucun esclave, homme ou femme.

B. Quoi ! un vieillard sera réduit à se servir lui-même ?

A. Nullement ; je ferai si bien que le service marchera tout seul.

B. Et qu'y gagnera-t-on ?

A. Beaucoup : il suffira d'appeler chaque meuble, chaque ustensile ; il accourra aussitôt : holà ! table, dresse-toi, couvre-toi ! huche, pétris ! Où es-tu, coupe ? va te rincer ! Gâteau, monte sur la table ! Marmite, retire ces légumes de tes flancs ! Poisson, approche ! — Mais je ne suis encore grillé que d'un côté. — — Ne saurais-tu te retourner et te saupoudrer, imbécille ? »

(Le grec est au verso)

Ce morceau s'adressait sans doute aux utopistes du temps qui rêvaient l'abolition de l'esclavage. Nous devons nous, en faire notre profit et avoir plus d'indulgence pour la théorie d'Aristote sur l'esclavage, quand nous voyons qu'on livrait aux ridicules de la scène ceux qui osaient imaginer un autre état de société.

On retrouve ces mêmes peintures d'une terre de délices dans la pièce de Phérécrate, intitulée les Mineurs (Μεταλλεῖς) :

A. « Là tout était plein d'une confusion de trésors, tout regorgeait de merveilles et de biens en tout genre. Des fleuves pleins de bouillie et de jus noir couraient avec un doux bruit le long des rues, roulant avec eux er-

---

A. Ἔπειτα δοῦλον οὐδε εἷς κεκτήσετ', οὐδὲ δούλον.
B. Ἀλλ' αὐτὸς αὐτῷ δῆτ' ἀνὴρ γέρων διακονήσει;
A. Οὐ δῆτ'. ὁδοιποροῦντα γὰρ τάδε πάντ' ἐγὼ ποιήσω.
B. Τί δῆτα τοῦτ' αὐτοις πλέον;
A. πρόσεισιν αὔθ' ἕκαστον
τῶν σκευαρίων, ὅταν καλῇ τι· " Παρατίθου, τράπεζα !
αὕτη παρασκεύαζε σαυτήν ! — μάττε, θυλακίσκε !
ἔγχει, κύαθε ! ποῦσθ' ἡ κύλιξ; διάνιζ' ἰοῦσα σαυτήν ! —
ἀνάβαινε, μᾶζα ! — τὴν χύτραν χρῆν ἐξερᾶν τὰ τεῦτλα ! —
ἰχθύ, βάδιζ' ! » — « ἀλλ' οὐδέπω γ' ἐπὶ θάτερ' ὀπτός εἰμι.
οὔκουν μεταστρέψας σεαυτὸν ἁλὶ πάσεις ἀλείφων; »
(Frag. 1).

gauffres et fins gâteaux, de façon que d'elle-même et sans peine la bouchée friande entrait dans le gosier des morts. (Notre monde merveilleux est situé au sein de la terre). Sur les bords du fleuve, au lieu de petites pierres, c'étaient des andouilles frétillantes et des morceaux de boudin, etc." (1)

Suit une énumération presque intraduisible.

B. "Tu me fais périr vraiment, s'il faut que je reste ici, quand je pourrais faire un plongeon dans le Tartare.

A. Que serait-ce donc si je te disais le reste? "

et il décrit d'autres merveilles : des oiseaux rôtis qui voltigent parmi les fleurs, et qui viennent d'eux-mêmes

(1) A. Πλούτου δ' ἔχει γ' ἦν πάντα συμπεφυρμένα,
ἐν πᾶσιν ἀγαθοῖς πάντα τρόπον εἰργασμένα·
ποταμοὶ μὲν ἀθάρης καὶ μέλανος ζωμοῦ πλέῳ
διὰ τῶν στενοπῶν τονθολορούντες ἔρρεον
αὐταῖσι μιστύλαισι καὶ ναστῶν τρυφῇ,
ὥστ' εὐμαρῆ γε κἀυτομάτως τὴν ἔνθεσιν
χωρεῖν λιπαράν κατὰ τοῦ λάρυγγος τοῖς νεκροῖς.
φύσκαι δὲ καὶ ζέοντες ἀλλάντων τόμοι
παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀστράκων
κ.τ.λ.

B. Οἴμ' ὡς ἀπολεῖς μ' ἐνταῦθα διατρίβουσ' ἔτι
παρὸν κολυμβᾶν, ὡς ἔχω, ’ς τὸν Τάρταρον!

A. Τί δῆτα λέξεις τἀπίλοιπ' ἤν περ πύθῃ;
κ.τ.λ.

(Frag. 1)

sollicite la bouche du gourmand; de beaux fruits nés tout seuls et qui viennent d'en haut lui offrir un excellent dessert; de jeunes filles gracieusement vêtues faisant office d'échanson; et tous ces mets délicats, tous ces vins se renouvelant sur les plats et dans les coupes, à mesure qu'on les consomme.

La même idée se retrouve dans les Perses (Πέρσαι) du même Phérécrate.

La Pauvreté personnifiée s'y vante de forcer l'artisan par l'indigence, à travailler pour gagner sa vie. Son interlocuteur lui répond:

« Qu'aurons-nous besoin maintenant de tes laboureurs, de tes fabricants de jougs et de faux? Quel besoin de forgerons? Quel besoin de bras pour semer, pour creuser la terre? Des sources de Plutus découleront sans effort à travers les carrefours des fleuves d'un jus appétissant, roulant avec eux des galettes d'orge fin: on n'aura qu'à se baisser pour y boire. Jupiter fera pleuvoir sur nos maisons un bain de vins fumeux. De nos toits descendront par des canaux et les grappes de raisin, et des gâteaux de froment, et la bouillie chaude, avec les fleurs du lys et de l'anémone. Les arbres, sur les montagnes, porteront, en guise de feuilles, des boudins tout cuits, des poissons et des grives rôties. » (1)

(1) Τίς δ' ἔσθ' ἡμῖν τῶν σῶν ἀροτῶν, ἢ ζυγοποιῶν ἔτι. — χρεία,

Il faut remarquer que dans ce second morceau, la fiction de l'âge d'or est reportée dans l'avenir. C'est le propre de l'utopie philosophique, dont sans doute on se moquait ici : l'utopie populaire, plus naïve sans être plus vraie, reporte, au contraire, le bonheur parfait aux premiers âges du monde.

X

Le rétablissement de la liberté dramatique, vers l'an 436, est marqué par les ~~Chirons~~ Chirons (Χείρωνες) de Cratinus, où le poète déchirait Aspasie et Périclès.

Mais Cratinus ne s'attaquait pas seulement aux hommes politiques : il faisait la guerre aux philosophes, aux Sophistes, ~~[illegible]~~ aux musiciens mêmes. Ces derniers n'étaient pas à l'abri des traits des poètes com-

---

ἢ δρεπανουργῶν ἢ χαλκοτύπων, ἢ σπέρματος, ἢ χαρακισμοῦ,
αὐτόματοι γὰρ διὰ τῶν τριόδων ποταμοὶ, λιπαροῖς ἐπίπαστοι
ζωμοῦ μέλανος καὶ Ἀχιλλείοις μάζαις, κοχυδοῦντες ἐπιβλὺξ
ἀπὸ τῶν πηγῶν τῶν τοῦ Πλούτου ῥεύσονται, σφῷν ἀρύτεσθαι.
ὁ Ζεὺς δ' ὕων οἴνῳ καπνίᾳ κατὰ τοῦ κεράμου βαλανεύσει,
ἀπὸ τῶν δὲ τεγῶν ὀχετοὶ βοτρύων μετὰ ναστίσκων πολυ-
-τύρων
ὀχετεύσονται θερμῷ σὺν ἔτνει καὶ λειριοπολφανεμώναις·
τὰ δὲ δὴ δένδρη τὰν τοῖς ὄρεσιν χορδαῖς ὀπταῖς ἐριφείοις
φυλλορροήσει, καὶ τευθιδίοις ἁπαλοῖσι, κίχλαις τ' ἀναβράσ-
-τοις.

(Fragment 1)

ques, ainsi que l'atteste encore une comédie intitulée le Chiron (Χείρων), et attribuée tantôt à Phérécrate et tantôt à Nicomaque. La musique y paraissait sous les traits d'une femme, les vêtements en lambeaux et le corps meurtri, devant la Justice qui lui demandait la cause de son malheur. La Musique répondait par ces vers qui montrent l'union intime des deux arts qui alors avaient presque une égale importance dans les compositions dramatiques, et le soin jaloux qu'un bon citoyen d'Athènes mettait à les préserver de toute corruption:

« Je te parlerai sans répugnance, car ce m'est un plaisir de te parler, comme à toi de m'entendre. Mes maux ont donc commencé par Mélanippides qui m'énerva et m'amollit avec ses douze cordes (c'est-à-dire en ajoutant une douzième corde à la lyre). Et cet homme-là pourtant, je pouvais bien m'en dire contente, au prix de ce que je souffre aujourd'hui; mais l'infâme Athénien Cinésias, tourmentant la strophe contre toute harmonie, m'a ruinée au point que dans les dithyrambes, comme dans un bataillon qui tourne le dos, la gauche est devenue la droite. Cinésias pourtant, je pouvais le supporter encore; mais Phrynis avec sa nouvelle méthode me fait pirouetter comme une toupie, et me rend méconnaissable en voulant de sept cordes tirer douze espèces

d'harmonie. Et cet homme-là, je pouvais m'en dire contente ; car s'il a fait des fautes, il les a réparées ; mais c'est Timothée, chère amie, qui m'a corrompue, qui m'a déshonorée sans retour. — Quel est donc ce Timothée ? — Un méchant esclave Milésien qui a fait mon malheur ; il a surpassé tous ceux que je viens de nommer, en faisant manœuvrer le chœur comme un bataillon de fourmis ; etc. » (1).

(Les deux derniers vers sont intraduisibles, comme ne présentant aucun sens raisonnable.)

(1) Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοί τε γὰρ κλύειν,
ἐμοί τε λέξαι, θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.
Ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης
ἐν τοῖσι πρῶτος, ὃς λαβὼν ἀνῆκέ με,
χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα
(πρὶν ἔνδικ' οὐσῶν)· ἀλλ' ὅμως οὗτος μὲν ἦν
ἀποχρῶν ἀνὴρ ἔμοιγε πρὸς τὰ νῦν κακά.
Κινησίας γάρ, ὁ λακατάρατος, Ἀττικός,
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς,
ἀπολώλεκέ μ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν
ἀριστερ' αὐτως φαίνεται τὰ δεξιά.
ἀλλ' οὐκ ἂν εἴποις οὗτος ἦν ὅμως ὅμως.
Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλών τινα,
κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,
ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.
ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χοὖτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ·

Nous trouvons aussi dans Cratinus la parodie des grands tragiques, d'Homère lui-même, et le décri des poëtes comiques ses rivaux. Il joue aussi, sous des masques faits à leur ressemblance, les gens vicieux, les débauchés. La leçon est curieuse de la part d'un homme qu'on a accusé d'être voluptueux jusqu'au raffinement, et très adonné au vin. Au moins son ivrognerie ne lui porta pas malheur ; car elle lui inspira, dans sa vieillesse, la comédie de la Bouteille (Πυτίνη), avec laquelle il remporta la victoire sur les Nuées d'Aristophane, d'Aristophane qui venait de dire aux Athéniens dans un de ses chœurs : « Aujourd'hui vous voyez sans compassion Cratinus radoter avec sa lyre sans cheville, sans cordes, sans harmo-

εἰ γάρ τι κἀξήμαρτεν, αὖτις ἀνέλαβεν·
ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλτάτη, κατορώρυχε,
καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα.
Δ. Ποῖος οὑτοσὶ
ὁ Τιμόθεος ;
Μ. Μιλήσιός τις πυρρίας
κακά μοι παρέσχεν· οὗτος ἅπαντας, οὓς λέγω,
παρελήλυθ' ᾄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς·
κἂν ἐντύχῃ πού μοι βαδιζομένῃ μόνῃ,
ἀπέλυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.
(Frag. 1).

nie, et, sur ses vieux jours, errer, le front ceint d'une couronne flétrie et mourant de soif, lui qui, par ses anciens triomphes, eût mérité de boire dans le Prytanée »

(Les Chevaliers, v. 531 sqq.)

Dans cette pièce de la Bouteille, dont Mr Stievenart a donné, en 1847, une restitution ingénieuse dans les Mémoires de l'Académie de Dijon, Cratinus se mettait lui-même en scène, entre la Comédie et l'Ivrognerie, qui se disputaient son affection, la première comme son épouse, la seconde comme sa maîtresse ; la pièce se terminait par le triomphe de la Comédie qui rendait le vieillard à la scène trop longtemps désertée pour la bouteille.

Un vers de cette pièce a fait fortune :

Ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοι σοφόν,

et rencontré depuis bien des traducteurs, à commencer par Horace :

Prisco si credis, Mæcenas docte, Cratino,
Nulla placere diu nec vivere carmina possunt
Quæ scribuntur aquæ potoribus.

(Liv. 1. ep. 19)

Ainsi Cratinus se trouve être un représentant bien complet de la comédie ancienne, avant tout politique, mais qui ne se faisait pas faute non plus d'attaquer les travers et les vices de l'humanité.

L'École de Cratinus se prolonge par quelques poëtes, dans les pièces desquels nous retrouvons, à l'aide de leurs titres ou des fragments qui nous en

restent, les caractères que nous venons de signaler.

Ainsi, nous voyons figurer* des titres comme ceux-ci : la Probité, ou à bas l'argent ('Αγαθοὶ ἤτοι Ἀργυρίου ἀφανισμός) ; les Misanthropes de la campagne ou de village (Ἄγριοι) ; les Vieilles (Γρᾶες) ; l'École des esclaves (Δουλοδιδάσκαλος) ; la Tyrannie (Τυραννίς). Il paraît avoir été assez modéré dans la satire personnelle et s'être, plus que ses contemporains, abstenu d'allusions aux personnages politiques. Il reste pourtant de lui une épigramme assez vive contre Alcibiade :

οὐκ ὢν ἀνὴρ γὰρ Ἀλκιβιάδης, ὡς δοκεῖ,
ἀνὴρ ἁπασῶν τῶν γυναικῶν ἐστι νῦν.

(Fragm. incert. 5)

Phérécrate passait pour être éminemment Attique ἀττικώτατος.

Téléclidès, au contraire, fut un poète d'une violence extrême, et, en particulier, l'adversaire le plus acharné de Périclès. Il attaque également Nicias et Socrate ; il ne craint même pas de faire la guerre à ses propres concitoyens, et leur reproche avec âpreté leur manie de plaider. Enfin il fait, lui aussi, la satire du temps présent, par la peinture d'un âge d'or, dont un fragment des Amphictyons nous a conservé quelques traits analogues à ceux que nous connaissons déjà.

*: parmi les pièces de Phérécrate, ×

(Conjecture de M. Stiévenart)

Phrynichus, qu'il ne faut pas confondre avec les deux poètes tragiques du même nom, ne montre pas moins de hardiesse que Téléclidès, quand, dans sa comédie des buveurs (Κωμασταί), il défend ouvertement Alcibiade, dénoncé par Dioclide comme coupable de la mutilation des Hermès de la ville. Dans cette pièce, des jeunes-gens sont à table; Mercure boit avec eux; à la fin du festin, il veut se lever, mais ses genoux tremblants se dérobent sous lui; un des convives alors lui adresse ces paroles:

Conjecture de M. Meineke (Voir historia critica Com. graec. (Phrynichus), p. 155.)

« Mon cher Hermès, prends bien garde de tomber; si tu te brisais, le beau sujet de calomnie pour quelque autre Dioclide, qui rêve un mauvais coup! » (1)

Et Mercure répond:

« Je prendrai garde; aussi bien je me soucie peu qu'à mon occasion un Teucer, un perfide étranger, tende au salaire des délateurs sa main teinte de sang » (2).

Le même Phrynichus nous offre le premier exemple d'une comédie de caractère, l'Original (Μονότροπος). Ce personnage se définit lui-même

(1) Ὦ φίλταθ' Ἑρμῆ, καταφυλάττου μὴ πεσὼν
αὐτὸν περικρούσῃ καὶ παράσχῃς διαβολὴν
ἑτέρῳ Διοκλείδᾳ, βουλομένῳ κακόν τι δρᾶν.

(2) Φυλάξομαι· Τεύκρῳ γὰρ οὐχὶ βούλομαι
μήνυτρα δοῦναι, τῷ παλαμναίῳ ξένῳ.

Frag. 1

en quelques vers :

" Je m'appelle Monotropos. Je vis de la vie de Timon, sans femme, sans valet, irascible, inabordable, ne riant jamais, taciturne, ruminant tout seul.[1]

On le voit, ce n'est pas le Misanthrope élégant et philosophe de Molière. C'est un misanthrope plus sauvage, plus rude et moins raffiné.

On peut supposer que c'était une comédie de caractère aussi que celle de Platon le comique, intitulée Περιαλγής (Vehementer dolens). Ainsi la comédie grecque donne, dès ses débuts, une idée anticipée de ce qu'elle doit être dans la deuxième période de ses progrès.

N'est-ce pas déjà la fantaisie d'Aristophane, que cette pièce des Poissons (Ἰχθῦς) d'Archippe, où le chœur, composé de poissons, déclare la guerre aux Athéniens ? Après des alternatives de succès et de revers chaque parti consent à signer un traité de paix. Les prisonniers sont rendus de part et d'autre ; mais on excepte de cette clause les ichthyophages les plus gloutons qui doivent être livrés aux baleines et aux requins ;

V. Meineke (hist. crit.) Archippus [p. 205.

---

(1) Ὄνομα δὲ μοὔστι Μονότροπος...
... ζῶ δὲ Τίμωνος βίον
ἄγαμον, ἄδουλον, ὀξύθυμον, ἀπρόσοδον,
ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον, ἰδιογνώμονα.
(Frag. 1)

en attendant, leurs noms, proclamés sur le théâtre, les livrent à la risée du public. Aristophane n'a certainement rien de plus fantastique et de plus piquant que ces guerres et ces traités, qui cachaient d'ailleurs sous leurs bouffonneries des allusions politiques de haute portée.

Le dernier que nous mentionnerons des poëtes comiques de ce temps, est Eupolis, un des trois noms les plus célèbres de ce premier âge de la comédie attique : "Eupolis atque Cratinus Aristophanes que poetæ," a dit Horace.

(Liv. 1 Sat. 4)

Eupolis débuta l'an 429 avant Jésus-Christ, un an avant Aristophane ; ce fut probablement à l'aide du nom d'un autre, s'il faut en croire ce que rapporte le Scholiaste d'Aristophane d'une loi qui eût défendu d'accepter au théâtre une comédie dont l'auteur n'aurait pas atteint sa trentième année. Eupolis donna dix-sept comédies, dont sept, selon Suidas, furent couronnées. Il tempéra, dit-on, un peu la licence de la scène, et l'âpreté de la satire personnelle. Pourtant dans la pièce des Plongeurs (Βάπται) il s'attaque assez violemment à Alcibiade et à ses amis, comme se livrant dans leurs festins nocturnes aux débauches honteuses du culte de la déesse Corinthienne, Cotytto, s'il faut en croire quelques traditions. Alcibiade se vengea, en faisant plonger le poëte à plusieurs reprises dans la mer, en lui criant : "Tu

m'as aspergé de tes sarcasmes : prends un bain à ton tour. » (1).

Une comédie de lui qui paraît avoir été plus étrangère aux passions politiques, est celle des *Chèvres* (Αἶγες) : elle prit son nom, comme les *Poissons* d'Archippe, comme les *Oiseaux* d'Aristophane, du déguisement allégorique des personnages du chœur.

Mais le talent fécond et varié d'Eupolis ne se pliait pas seulement à la fantaisie qu'on a appelée aristophanesque ; il recherchait aussi les sujets grands et élevés.

Dans la comédie des *Villes* (Πόλεις), comme dans les *Iles* d'Aristophane, le chœur se composait des villes alliées d'Athènes : elles paraissaient sur la scène, sans doute, chacune ornée de ses attributs distinctifs, et se plaignaient tour à tour des prévarications des chefs Athéniens préposés à la perception du tribut et à la garde du trésor des alliés. L'une d'elles s'écriait : « O Athènes ! Athènes ! ville plus heureuse que sage ! » (2)

---

(1) βάπτες μὲν θυμέλησιν, ἐγὼ δέ σε κύμασι πόντου
βαπτίζων ὀλέσω νάμασι νεκροτέροις.

(2) Ὦ πόλις, πόλις
ὡς εὐτυχὴς εἶ μᾶλλον ἢ καλῶς φρονεῖς !
(Frag. 7)

Dans les Dèmes (Δῆμοι) le poète atteignait presque à la dignité de la tragédie. « Qu'on se figure, dit Mr. Stiévenart, la prosopopée de Fabricius étendue, dialoguée, mise en action. » Le poète, ancien ami et chaud partisan de Périclès,* rangeait autour de lui les sages et les législateurs de l'âge précédent, Solon, Miltiade, Aristide, et faisait engager des dialogues à tous ces personnages avec des citoyens encore vivants, comme Nicias, Myronides et quelques autres; et cette sorte de sénat des vivants et des morts donnait au peuple d'Athènes les plus hautes leçons de vertu politique. Le chœur, composé de vieillards représentant les bourgs de l'Attique déplorait en termes graves et solennels le triste abaissement de la république:

« Que de sujets de plainte! Mais par où commencer? La douleur me saisit, quand je jette les yeux sur notre politique. Hommes d'un autre âge, combien nous avons vu la patrie mieux gouvernée! Issus des plus illustres familles, nos chefs militaires étaient les premiers par la fortune comme par la naissance. Nous vénérions ces hommes à l'égal des Dieux; et c'étaient en effet des Dieux. Comme nous vivions heureux et tranquilles! mais aujourd'hui faut-il faire la guerre? nous allons chercher nos généraux parmi les [derniers des hommes.] » (1)

* Effrayé des désordres politiques et de la décadence morale qui avait suivi la mort de ce grand homme, voulait ramener les Athéniens au respect des institutions anciennes et à la sévérité des mœurs. Il faisait sortir de la tombe Périclès,

(1) Καὶ μὴν ἐγὼ πολλῶν παρόντων οὐκ ἔχω τί λέξω,

Et il ajoutait encore :

« Pour le plus agile coureur, il est parmi nous des prix glorieux ; et le citoyen qui devance tous les autres dans la carrière de la vertu reste sans récompense. » (1).

Le dénouement est d'une solennité imposante. Au moment où tous ces grands hommes, évoqués par le génie d'Eupolis, allaient retourner à la tombe, le chœur s'approchait de ces ombres augustes, et, prosterné devant elles, chantait :

« Nous vous offrons ces rameaux sacrés ; prêts à nous quitter, recevez nos hommages et nos vœux ! »

« Soyez tous heureux », répondaient les ombres en s'éloignant.

οὕτω σφόδρ' ἀλγῶ τὴν πολιτείαν ὁρῶν παρ' ὑμῖν.
Ἡμεῖς γὰρ οὐχ οὕτω τέως ᾠκοῦμεν οἱ γέροντες,
ἀλλ' ἦσαν ἡμῖν τῇ πόλει πρῶτον μὲν οἱ στρατηγοὶ
ἐκ τῶν μεγίστων οἰκιῶν, πλούτῳ γένει τε πρῶτοι,
οἷς ὥσπερεὶ θεοῖσιν ηὐχόμεσθα· καὶ γὰρ ἦσαν·
ὥστ' ἀσφαλῶς ἐπράττομεν· νυνὶ δ' ὅποι τύχοιμεν,
στρατευόμεσθ' αἱρούμενοι καθάρματα στρατηγούς.

(Frag. 15)

(1) Κἂν τις τύχῃ πρῶτος δραμών, εἴληφε χειρόνιπτρον·
ἀνὴρ δ' ὅταν τις ἀγαθὸς ᾖ καὶ χρήσιμος πολίτης
νικᾷ τε... χρηστὸς ὤν, οὐκ ἔστι χειρόνιπτρον.

(Frag. 16)

« Nous acceptons l'augure. » (1).

Il n'est pas besoin d'insister sur le caractère grandiose d'une pareille scène.

On peut, sans exemples plus nombreux, juger de la variété infinie de la comédie ancienne. Politique, morale, religion, littérature, musique, elle embrasse tout, elle se mêle de tout ; et rien n'égale sa souplesse à se porter sur tous les points, si ce n'est l'audace qu'elle met dans toutes ses attaques.

Il faut remarquer aussi que la comédie alors n'est pas seulement libre dans le choix de ses sujets pour chaque pièce, mais qu'elle l'est aussi dans la composition de chaque drame, où elle accouple les choses les plus disparates et les événements les plus divers. On a dit des Dialogues de Platon que chacun d'eux contient en germe tous les autres ; de même chaque comédie de cette époque contient toutes les comédies ; chacune d'elles est une image du théâtre comique d'alors ; et le théâtre comique lui-même, ce théâtre qui en même temps réfléchissait tous les événements de la vie publique et toutes les faces de la vie privée, ce

---

(1) Χ. Ἀναθῶμεν νῦν χἠμι εἰς τούτοις τας δὲ τὰς εἰρεσιώνας
καὶ προσαγήλωμεν ἐπελθόντες·

— Χαίρετε, πάντες !

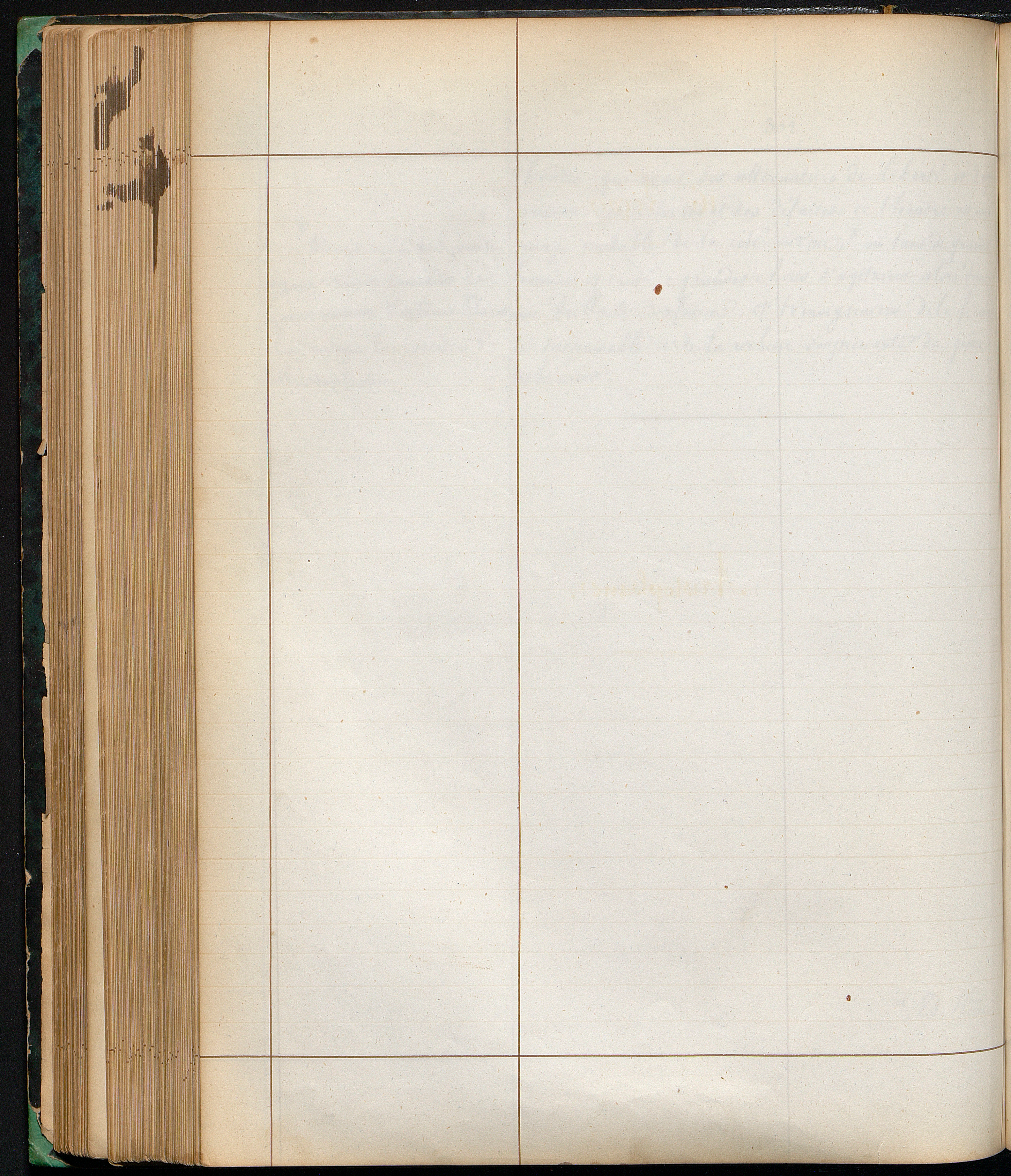
Χ. Δεχόμεσθα.

théâtre qui avait ses alternatives de liberté et d'oppression, ses victoires et ses défaites, ce théâtre est une image véritable de la cité même, * où tant de grands hommes et tant de grandes choses s'agitaient alors dans une brillante confusion, et témoignaient de la fécondité inépuisable et de la richesse surprenante du génie athénien.

---

* Denys, tyran de Syracuse, ayant désiré connaître le gouvernement d'Athènes, Platon lui envoya les comédies d'Aristophane.

Ed. Bone.



16e Leçon.

Aristophane.

Netteté de rédaction plus apparente que réelle. J'ai corrigé des erreurs qu'il eût été facile d'éviter en vérifiant qq. textes.

16e Leçon.

Aristophane.

On a souvent appliqué à Aristophane, et en général, aux poètes comiques d'Athènes, le jugement de Labruyère sur Rabelais : « Rabelais est incompréhensible. Son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire ; inexplicable : c'est une Chimère ; c'est le visage d'une belle femme, avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme : c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille ; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats. » Rien n'est plus vrai, sauf le premier mot : Aristophane, en effet, n'est pas une énigme. Mais la poésie comique, trop intimement liée aux mœurs, aux institutions, à la religion d'un peuple, ne peut être bien comprise que de ceux qui se décident à l'étudier en historiens.

Que si nous comparons une Comédie grecque à une Comédie française, à une comédie de notre temps, rien ne peut nous paraître plus différent que ces deux genres de drame.

A Athènes, il n'y a qu'un théâtre, qu'un auditoire; chez nous, il y a vingt auditoires, vingt théâtres. A Athènes, il n'y a dans l'année que deux grandes fêtes où l'on offre au peuple des représentations comiques, les Dionysiaques de la ville et les Lénéennes. Le peuple tout entier y assiste.* Aux Dionysiaques, les alliés d'Athènes sont conviés à ces spectacles. C'est aux grandes Dionysiaques du printemps que Cléon accuse Aristophane, à l'occasion de sa pièce des Babyloniens, de livrer les secrets de l'état à une publication dangereuse, et de discréditer la république aux yeux de la Grèce entière.

Tandis que chez nous, chacun paie de sa bourse le plaisir qu'il cherche au théâtre, à Athènes, l'état payait pour tout le monde, ou du moins pour les plus pauvres. Un fonds spécial (le Théorique) était consacré à fournir à chaque citoyen les deux oboles qu'il remettait à l'entrepreneur de la scène.* Les plus riches payaient, dit-on, une drachme.

Un tel spectacle ne pouvait pas avoir le caractère que présentent nos comédies modernes. Devant un auditoire composé de toutes les classes de la société :
« Rusticus urbano confusus, turpis honesto »,
il fallait qu'une comédie satisfît tous les goûts, et qu'elle fût en même temps assez simple pour que l'on pût saisir facilement la suite des scènes malgré leur

* Les femmes, qui étaient exclues des représentations comiques, assistaient au moins à la représentation des drames satyriques.

* à l'époque d'Aristophane, Athènes n'a pas encore un théâtre de pierre ou de marbre

variété.

Aristophane nous donne une idée bien complète du drame attique, de la simplicité du plan, de la variété des scènes, de l'inégalité de langage qui le caractérisent : il nous servira à développer le jugement que nous avons déjà porté sur la comédie grecque et le tableau que nous avons fait de ses traits les plus originaux.

Chez Aristophane, non plus que chez ses contemporains, la meilleure pièce n'est pas celle qui est la mieux composée selon nos règles modernes ; c'est celle qui est la plus vive d'invention et de coloris, qui touche au plus grand nombre de sujets, qui s'adresse au plus grand nombre d'auditeurs, qui représente le mieux la vie publique ou privée des Athéniens. Occupés de leurs guerres, de leurs procès,[1] de leurs délibérations publiques,[2] les Athéniens aiment à entendre leurs poëtes comiques leur parler de soldats, de plaideurs, de juges.

La troisième année de la guerre du Péloponnèse (428 av. J.C), Aristophane donne sa 1re pièce : les Dætaliens. Ce début semble nous le montrer comme un moraliste. Au milieu d'un banquet donné dans un temple, il se trouvait une scène relative à l'ancienne éducation, et à la nouvelle éducation athénienne. Deux enfants élevés, l'un selon la vieille tradition, l'autre

(1). 6000 Athéniens sont, tous les ans, occupés à juger le reste du peuple et les alliés.

(2). On donnait aux membres de ces assemblées délibérantes le nom d'Ecclésiastes.

selon les mœurs nouvelles, donnaient le spectacle des deux méthodes aux prises l'une avec l'autre. Le dialogue était plein d'une originalité piquante. Trop jeune encore, en 428, pour être admis au concours des poètes comiques, Aristophane avait fait représenter cette pièce sous le nom de Callistrate. Cependant ce poète, qui semble avoir voulu réformer la comédie en lui donnant un caractère plus grave, par la peinture et presque la réforme des mœurs, abandonne bien vite cette voie. Sa seconde pièce est une comédie toute politique, dirigée contre Cléon, les *Babyloniens*. Cette pièce faillit être funeste au poète; Cléon l'accusa devant les tribunaux de prendre faussement le titre d'Athénien.(1) Cléon, nous le savons, était le plus actif, le plus ardent et aussi le plus puissant de tous les démagogues qui avaient succédé à Périclès. Il était sans doute bien inférieur à ce grand homme; mais Thucydide ne le maltraite pas assez pour faire croire qu'Aristophane ait toujours dit la vérité quand il a parlé de lui.

Au concours suivant, Aristophane donna les *Acharniens*: c'était la sixième année de la guerre du Péloponnèse. La pièce des *Acharniens* est une page de l'histoire politique contemporaine, composée sans beaucoup d'art, sans beaucoup d'apprêts. Différentes parties de cette comédie sont unies assez mal l'une à l'autre; sans doute on y peut démêler une certaine

(1) l'accusation de ξενία.

unité d'intention ; mais on n'y saurait saisir une véritable intrigue.

Le principal personnage de cette pièce, Dicéopolis, est un marchand, un bon bourgeois, d'Acharne. Il s'aperçoit qu'Athènes s'est engagée dans une guerre désastreuse ; il demande la paix. On a envoyé des ambassadeurs à Lacédémone et en Asie ; mais ces ambassadeurs ont trompé les Athéniens. Dicéopolis est plus heureux avec ses députés ; il parvient à conclure la paix pour son propre compte. Mais aussitôt on l'accuse d'égoïsme et de trahison ; on le cite devant les tribunaux. Obligé de se défendre, il devient orateur. Comme il a besoin d'arguments et de costume, il va en demander au poète Euripide. Nous arrivons ainsi à la satire littéraire. Euripide, on le sait, est représenté par les poètes comiques comme un sophiste, et comme un babillard langoureux. Dicéopolis lui emprunte beaucoup de vers, beaucoup d'hémistiches, et sa défroque la plus lamentable, celle de Télèphe. Les Athéniens ne pouvaient manquer de rire de cette burlesque parodie, où toutes les tragédies d'Euripide sont mises à contribution. Dicéopolis, ainsi placé successivement en présence de ses compatriotes, de Nicarchus, de Lamachus, des sycophantes ; des alliés d'Athènes, des Mégariens, des Béotiens, qui souffrent de la guerre parce que leur commerce avec Athènes en est fort compro-

mis; beaucoup de traits piquants de folie grotesque, voilà les *Acharniens*. C'est un plaidoyer bouffon en faveur de la paix ; mais on y cherche vainement l'ordre et les proportions d'un drame sagement conçu et divisé.

La quatrième pièce d'Aristophane, les *Chevaliers* (426 av. J.C) est encore une bouffonnerie politique, composée dans le même esprit que les *Acharniens*. Nous y voyons cependant se développer le talent d'Aristophane, et aussi sa hardiesse contre Cléon et contre les démagogues. La pièce des *Chevaliers* est d'ailleurs mieux faite que la précédente. Aristophane avait directement attaqué Cléon dans les *Babyloniens*, indirectement, dans les *Acharniens*; dans les *Chevaliers* il l'attaque plus vivement que jamais. Une tradition veut qu'Aristophane ait joué lui-même dans les *Chevaliers* le rôle de Cléon, parce qu'aucun acteur n'avait voulu le représenter, et qu'il se soit barbouillé le visage pour monter sur le théâtre, parce qu'aucun ouvrier n'avait osé fabriquer le masque du démagogue. Cette tradition, peu vraisemblable d'ailleurs, témoigne du moins que les *Chevaliers* présentaient une satire plus vive encore que celle des *Acharniens*. Aristophane y montre Cléon, ne songeant qu'à augmenter son crédit et ses richesses, à côté de Démosthènes et de Nicias, les deux meilleurs conseillers des Athéniens. Dans les

Acharniens, le poète n'avait mis en scène qu'une partie du peuple d'Athènes ; ici tout le peuple est mis sur la scène. Lorsque Xénophon, dans son traité sur la constitution d'Athènes, dit qu'il n'est pas permis de jouer le peuple athénien sur le théâtre, il n'entend parler, sans doute, que de son temps ; mais, à l'époque d'Aristophane, il n'en était pas ainsi ; les Athéniens savaient rire au théâtre de leurs propres erreurs, de leurs propres défauts.

Dans la pièce des Chevaliers, nous voyons d'abord un vieillard qui radote, Démos, devenu le jouet d'un serviteur infidèle. Ce serviteur, c'est Cléon, le Paphlagonien, le corroyeur, comme on l'appelle. Il est question à chaque instant des derniers évènements de la guerre, des dernières délibérations publiques. Le poète joue même sur les mots avec un étrange mépris des vraisemblances ; comme dans ce passage où l'on conseille à Démos de convoquer le peuple (ὁ Δῆμος) c'est-à-dire de se convoquer lui-même. D'ailleurs il n'y a dans les Chevaliers qu'un petit nombre de personnages, dont les rôles sont bien distincts ; delà aussi plus d'ordre et de simplicité dans la marche du drame. Quoique nous soyons encore bien loin de nos comédies modernes, il y a là une incontestable unité. Nous sommes tentés d'appeler cela un progrès, et d'en

cherchez la suite dans les *Nuées* (1). Mais cette pièce plus régulière cependant que les précédentes, plus savamment conduite que les *Chevaliers*, n'eut point de succès ; Aristophane n'obtint que le troisième rang après Cratinus et Amipsias. Il corrigea sa comédie, et essaya d'y ajouter une nouvelle dose de comique ; mais il réussit encore plus mal ; il fut écarté par l'archonte avant la représentation. Cette pièce n'était donc pas du goût des Athéniens, peut-être parce qu'elle n'était pas assez vive dans ses allures, pas assez licencieuse dans son langage. Et cependant les beautés de la comédie des *Nuées* sont plus intelligibles pour nous que celles des autres pièces d'Aristophane. Nous y trouvons davantage les éléments d'une véritable comédie.

Les *Guêpes* nous montrent Aristophane revenant à son ancienne méthode, et faisant appel dans son auditoire au citoyen plus qu'au père de famille. Au premier abord, il ne s'agit dans les *Guêpes* que des tribunaux ; mais les juges à Athènes ne sont en réalité que le peuple lui-même. Tous les citoyens libres exerçaient alternativement les fonctions de juges : six mille citoyens sur deux cent mille environ siégeaient chaque année dans les tribunaux, recevant trois oboles par jour pour prix de leur peine.

Le but d'Aristophane est de montrer quelles

(1) Les Nuées sont les nouvelles divinités que Socrate, selon Aristophane, s'est introduire à Athènes.

(Essai sur la Critique

Athéniens sont dupes de leurs démagogues aussi bien dans les tribunaux que dans les assemblées publiques ; que partout le démagogue ne leur sert que les reliefs de ses propres repas.

Les principaux personnages des Guêpes sont le vieux Philocléon (l'ami de Cléon) et son fils Bdelycléon (l'ennemi de Cléon). Philocléon est passionné pour son métier de juge, et charmé des trois oboles qu'il reçoit par jour. Son fils Bdelycléon lui prouve qu'il est, là comme ailleurs, la dupe des démagogues, qui puisent à-même dans le trésor public, et qui se contentent de lui donner le triobole. La pièce, que nous n'essayons pas même d'analyser ici, est donc encore une satire toute politique, et c'est par sa vivacité même qu'elle semble avoir réussi. Aristophane se vante quelque part d'avoir épuré l'antique comédie ; nous avons bien de la peine à le comprendre, et nous ne croyons même pas qu'il fût plus en 423 qu'à ses débuts un juge consciencieux des hommes qu'il combat avec tant de verve. Que si nous voulons juger en dernier ressort de Cléon, ou de Périclès, ou de Socrate, il faut le demander à Thucydide, à Xénophon, à Platon, et non plus seulement consulter le pamphlet comique d'un contemporain. Mais si nous voulons savoir comment ces personnages étaient jugés de leur temps, comment le peuple athénien

persécutait un grand homme, comment il obéissait aux démagogues, comment parfois il regimbait contre eux, quels sont les hommes, quelles sont les choses qui empêchaient Athènes de conclure la paix, il faut les chercher dans Aristophane.

Les traits qui nous semblent prêter le moins au rire deviennent quelquefois chez lui fort comiques par leur rapport aux mœurs du temps. Ainsi, au début des Acharniens, nous voyons des ambassadeurs venir rendre compte de leur mission. Il nous semble que dans le caractère grave, sérieux, mystérieux même des négociateurs, il n'y ait pas matière à une scène de comédie. Mais il n'en est pas de même à Athènes, où le peuple faisait chaque jour ses propres affaires. Les ambassadeurs exposent devant tout le peuple ce qu'ils ont à dire ; les conclusions d'un traité sont bien vite publiées. Quand Nicias est chargé de diriger l'expédition de Sicile, il n'entretient pas de correspondance avec les archontes ; il ne leur envoie pas de dépêches écrites ; il envoie des officiers pour rendre compte au peuple de ses opérations. Quand, à bout de ressources et se voyant mal servi par ses envoyés, il se décide à envoyer une lettre pour demander des renforts, sa lettre est aussitôt lue devant le peuple. Nous ne voyons que rarement des conférences secrètes tenues entre les ambassadeurs de deux peuples, comme, par exemple

les conférences des ambassadeurs de Mélos et d'Athènes, au milieu de la guerre du Péloponnèse. Ordinairement les propositions des ambassadeurs étaient aussitôt publiées ; le peuple délibérait là-dessus ; on finait les clauses du traité, puis on les gravait sur une table de marbre. De là vient que les plaisanteries d'Aristophane sur ces sortes de choses étaient très amusantes pour un peuple instruit de tous les détails d'une négociation, tandis que des plaisanteries qui feraient allusion aux secrets évènements de la diplomatie ne seraient goûtées chez nous que d'un bien petit nombre d'auditeurs.

Dites donc ce qui se passe dans la scène des Acharniens, et pour cela, prenez la peine d'ouvrir le livre.

Ainsi, au début des Acharniens, Aristophane fait allusion aux habitudes de la diplomatie contemporaine. Nous savons que les ambassadeurs étrangers étaient hébergés aux frais de la république, et que les prytanes étaient chargés de les inviter à dîner. Dans les Oiseaux, nous voyons Hercule envoyé par les dieux aux habitants de la nouvelle cité aérienne. On invite Hercule à dîner ; Hercule oublie le sujet de son ambassade pour faire honneur à un excellent repas. Dans ce passage des Oiseaux Aristophane se moquait peut-être de quelque ambassadeur qui naguère avait oublié sa mission pour le dîner des prytanes.

Rappelons-nous encore le vendeur de décrets dans cette même pièce. L'habitude de présenter

des décrets aux assemblées du peuple était devenue une manie à Athènes ; car le sénat n'était pas toujours difficile pour les propositions qu'on lui soumettait avant de les porter devant les ecclésiastes. Les Athéniens devaient beaucoup rire en voyant la vente des décrets devenue un métier, et un homme affublé d'un habit de marchand exerçant déjà ce singulier commerce dans la ville de Néphélococcygie.

Plus nous avançons dans la carrière dramatique d'Aristophane, plus nous voyons la comédie se mêler aux luttes, aux passions de la vie publique de ce temps.

La Paix fut représentée au milieu de la guerre du Péloponnèse, au moment où des négociations importantes venaient d'être entamées dans le but de rétablir la paix. On était à la veille du traité auquel Nicias attacha son nom, et qui devait durer six ans. Mais l'effet ne semble pas ici répondre aux efforts du poëte. La fiction y est souvent froide ; les personnages manquent souvent de ce qui fait la vie comique. Cette comédie eut peu de succès. Aristophane la refit, et essaya d'en augmenter l'intérêt. Telle qu'elle nous est parvenue, elle offre des scènes excellentes. Par exemple, le paysan Trygée convoque les peuples de la Grèce pour l'aider à tirer d'une fosse profonde la déesse de la Paix ; alors tout le monde se met à l'œuvre, mais chacun selon

qu'il est intéressé plus ou moins à la conclusion de la paix. Si les Athéniens et les Lacédémoniens voulaient la paix, il y avait des peuples neutres, d'autres même qui trouvaient leur intérêt dans la continuation des hostilités. Il était difficile de donner une forme plus piquante et plus gaie à ces incidents de l'histoire contemporaine. Sous ce rapport, le tableau de la lutte des partis, dans Aristophane, contraste d'une manière très intéressante avec le récit de Thucydide. Dans le récit de Thucydide, nous ne devons nous attendre à trouver que le côté sérieux de cette grande lutte. Là, où Thucydide résume la délibération des ambassadeurs de deux peuples, un orateur parle pour la paix, un autre pour la guerre; mais ce qui n'est pas chez Thucydide, et ce qui ne pouvait pas y être, c'est le tableau animé du conflit des intérêts, des passions, des talents. Il y avait trop de gens engagés dans une discussion publique, pour qu'un historien pût s'accommoder de cette diversité infinie de sentiments, d'opinions et de rôles; Thucydide devait tout simplifier. C'est dans Aristophane que nous retrouvons ce désordre des débats politiques. Le témoignage du poète a donc, lui aussi, sa valeur historique.

Pendant que la comédie croissait en audace, le peuple devenait ombrageux, et, en 416, un orateur habile lui

arrachait un décret qui restreignait la liberté des poëtes comiques, et diminuait les dépenses exigées pour la représentation de leurs ouvrages. C'est au lendemain de ce décret qu'Aristophane donne sa pièce la plus hardie, la plus puissamment composée, la plus pleine de génie comique : les Oiseaux.

En même temps, Amipsias faisait représenter une comédie de mœurs, les Κωμασταί (les Débauchés ou bien, les Athéniens célébrant un κῶμος) ; et Phrynichus donnait une comédie de caractère, le Μονότροπος. C'est donc là encore une époque mémorable dans l'histoire du théâtre comique. La pièce d'Amipsias faisait allusion, on le suppose, à la mutilation des Hermès (415 av. J. C), dont on accusait quelques jeunes Athéniens, et entr'autres Alcibiade. On était alors à la seconde année de la guerre de Sicile ; ce fut à ce crime qu'on attribua l'issue désastreuse de l'expédition. Il répandit dans Athènes la confusion et la terreur. Andocide, dans un discours éloquent, rappelle l'épouvante qui, à la nouvelle de cet attentat, pesa sur toutes les âmes, la dénonciation des esclaves contre leurs maîtres, le trouble enfin qui agita toute la ville. Thucydide, lui aussi, a consacré d'admirables pages au récit de ces événements. Un des arguments grecs de la pièce des Oiseaux y fait allusion :

« Les Athéniens envoyèrent à Alcibiade la Salaminienne, avec ordre de le ramener, pour qu'il eût à répondre devant le peuple de l'accusation d'avoir profané les mystères. Alcibiade suivit les députés d'Athènes jusqu'à Thurium; là il s'échappa, et se dirigea vers le Péloponnèse. Aristophane, sans le nommer, fait allusion à son rappel dans les vers suivants :

v. 145 &c.

« Ah! ne nous parle pas de ville maritime, où par un beau matin arriverait la galère Salaminienne portant un huissier. »

« Aristophane », dit encore l'argument grec, se moque de l'imprévoyance des dieux ». Mais, répond Rollin, bien que nous voyions les poëtes comiques représenter les dieux avec une si étrange licence, ils n'étaient pas tant en contradiction qu'on pourrait le croire avec les institutions religieuses. La religion des Grecs célébrait la force, la beauté, la puissance de certains dieux; mais elle avait aussi des railleries pour leurs ridicules. En se riant des dieux, on ne les niait pas. Le badinage d'Aristophane ne le compromettait pas; tandis que s'il eût attaqué philosophiquement les dieux, comme le fit Socrate, il aurait couru les plus grands dangers.

« Aristophane se moque de toutes les actions des Athéniens, en accusant ses concitoyens de ne se

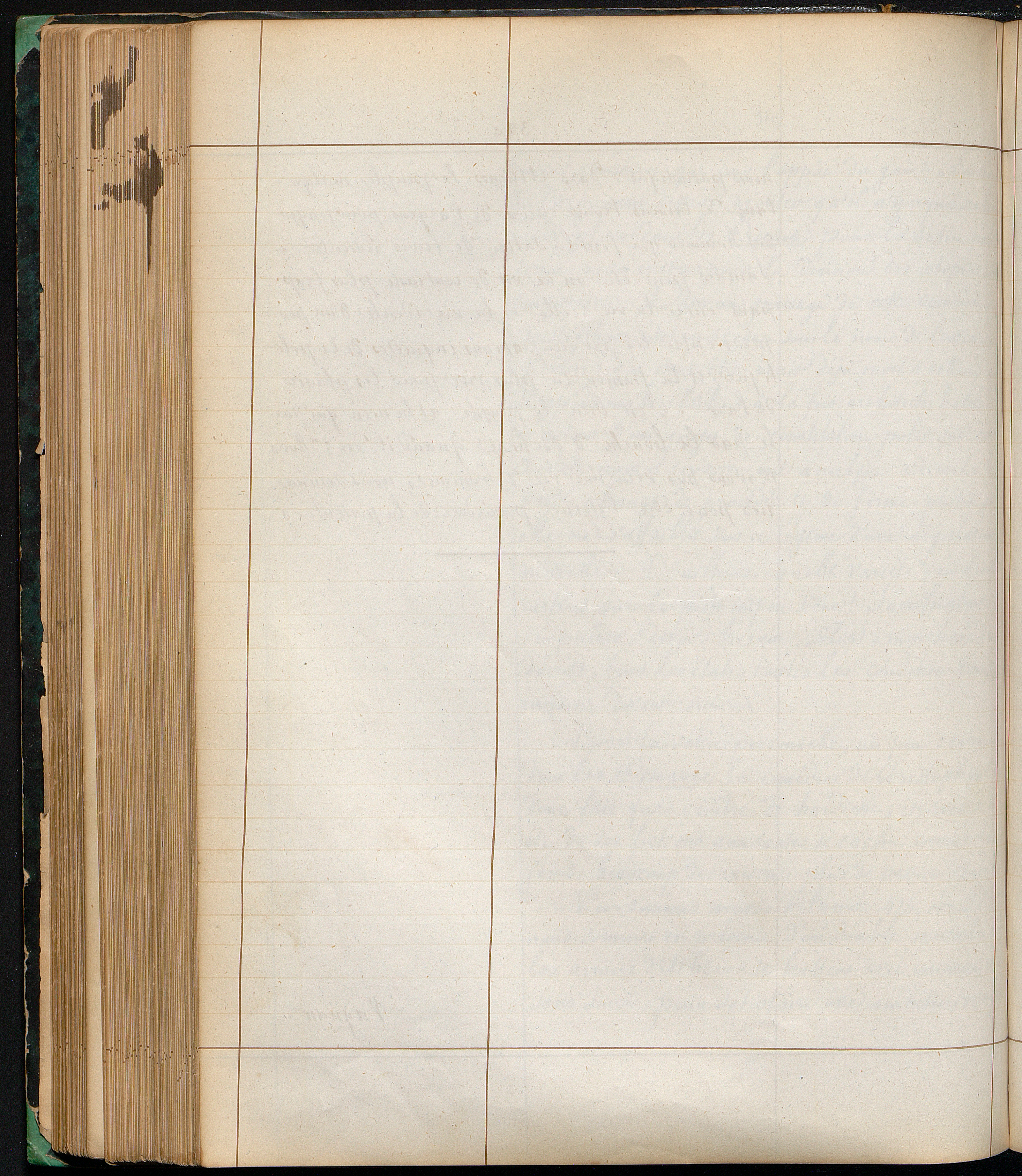
laisser conduire que par l'appât du gain. » L'auteur de l'argument devrait ajouter qu'il n'y a pas seulement place dans les Oiseaux pour la satire politique, mais encore pour la dérision des utopies contemporaines. Dans un passage de cette comédie, Aristophane met en scène, sous le nom de l'astronome Méton (qui peut-être était déjà mort à cette époque) Hippodamus de Milet, à la fois architecte habile et auteur d'un projet de constitution politique dont Aristote nous a conservé une analyse. Ainsi la liberté change de procédés et de forme, plutôt qu'elle ne s'affaiblit sous ce régime d'une législation nouvelle. D'ailleurs, quelle variété dans les caractères que le poète met en scène ! Sacrificateur, inspecteur, devin, héraut, soldat, marchand de décrets, tous les états, toutes les conditions comparaissent devant nous.

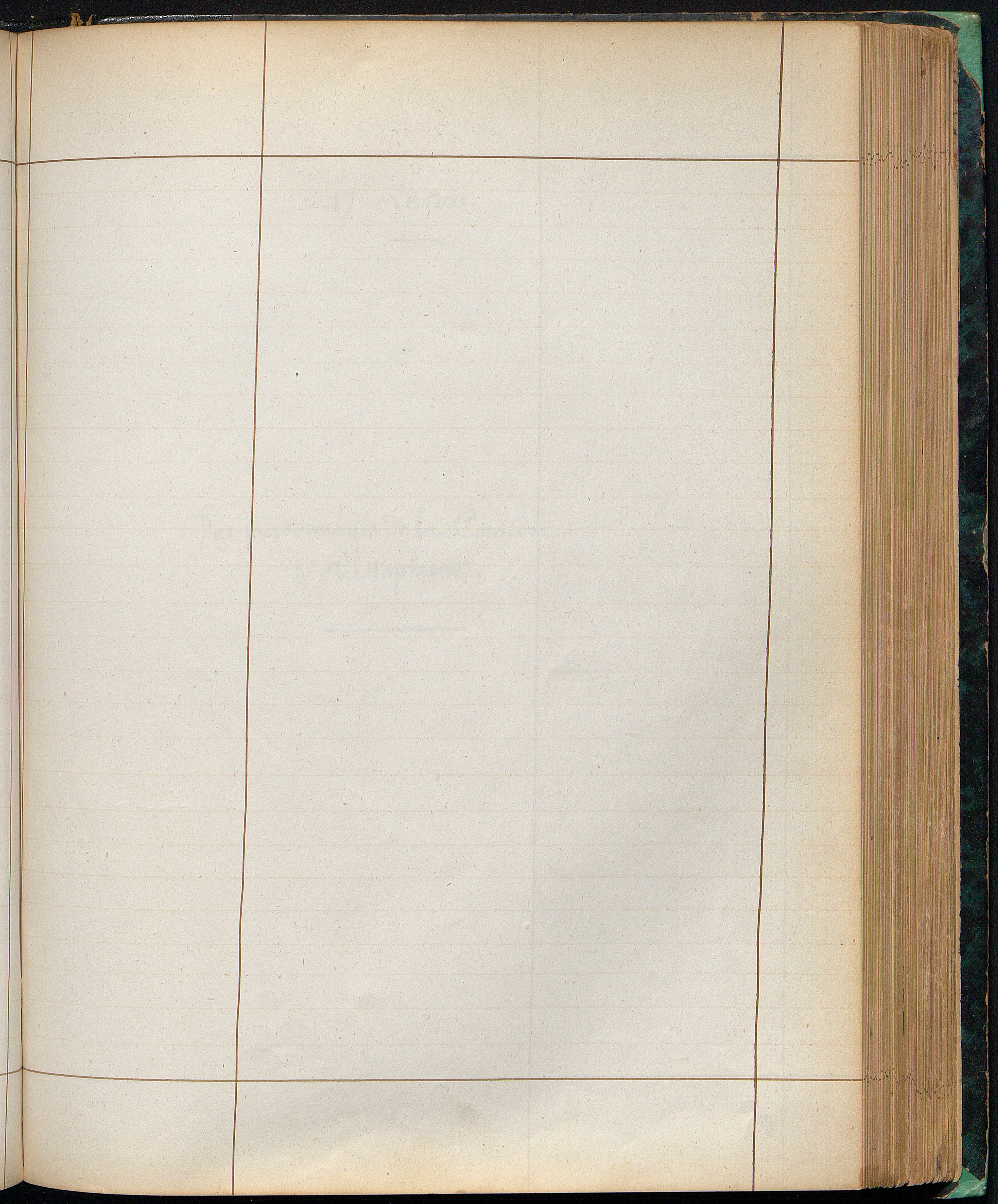
A part la satire personnelle, un peu contenue dans les Oiseaux, la comédie d'Aristophane n'a donc fait que croître de hardiesse ; et, sous la variété de ses fictions amusantes se cache, comme toujours, beaucoup de raison, plus de passion encore.

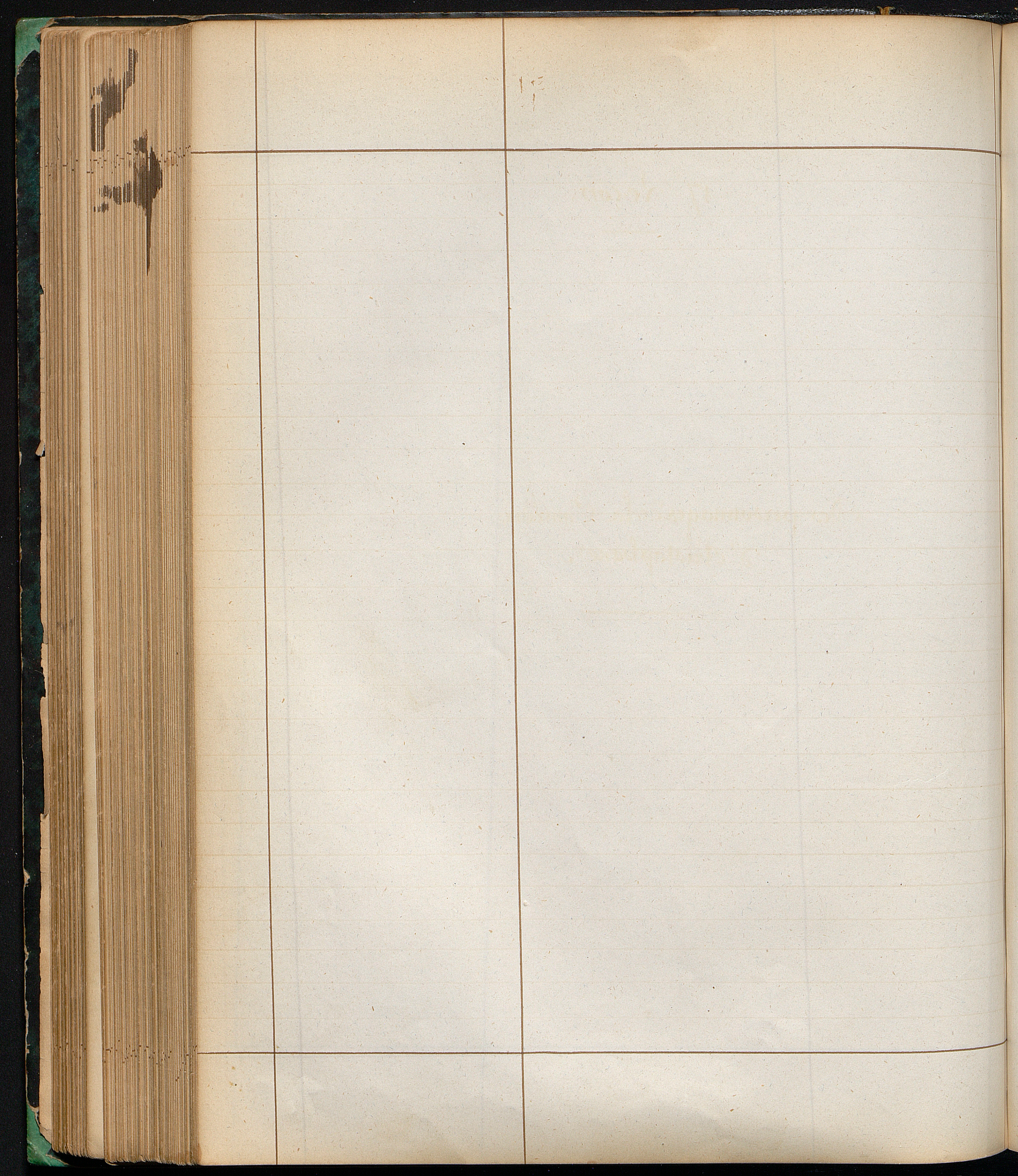
Nous sommes arrivés à l'année 415, av. J. C. ; nous sommes en présence d'un double spectacle : les armées d'Athènes se battent avec courage, mais sans succès, pour satisfaire une ambition exagérée

mais patriotique; dans Athènes, le peuple, malgré tant de besoins, trouve encore de l'argent pour payer des hommes qui font la satire de leurs ridicules. Jamais peut-être on ne vit de contraste plus frappant entre la vie réelle et la vie idéale d'un peuple; entre les préoccupations inquiètes de la politique, et la passion la plus vive pour les plaisirs de l'art. C'est bien le peuple athénien qui parle par la bouche d'Eschine, quand il dit: "Nous n'avons pas vécu une vie d'hommes; nous sommes nés pour être l'éternel paradoxe de la postérité."

Vagnair.







17e Leçon.

Des personnages de la Comédie d'Aristophane.

passable. peu de travail personnel. Cette leçon, il est vrai, en exigeait moins que qq. autres.

17e Leçon.

Des personnages de la comédie d'Aristophane.

L'esquisse que nous avons tracée de la Comédie d'Aristophane depuis le début de ce poète dans les Dætales (les convives) dont il ne reste que des fragments, jusqu'à sa pièce la plus parfaite (les Oiseaux), nous a laissé l'idée d'un drame étroitement lié avec le jeu des institutions politiques d'Athènes, avec le mouvement des partis, libre d'ailleurs en ses allures, cherchant la mobilité des scènes et le renouvellement de l'intérêt par la production rapidement successive des personnages et des événements. Cette variété d'éléments du drame tient à la variété même de l'auditoire. Athènes était le rendez-vous de la Grèce civilisée. Quoiqu'il en soit, dans cette conception du drame comique si libre, si abandonné à la fantaisie, à tous les caprices de l'imagination, quelle place occupe la peinture des caractères ?

Il y a diverses manières de comprendre cette peinture des caractères, soit qu'il s'agisse d'un personnage historique, ou bien d'un de ces types que fait vivre la puissance de l'art. De même que la peinture nous offre de ces esquisses qui rapidement je-

tées sur la toile font ressortir le caractère moral, de même aussi la poésie sait d'un seul trait nous faire saisir la vérité d'un caractère. Homère, par exemple, ne peint-il pas avec une sobriété singulière l'entrevue d'Andromaque et d'Hector, au sixième livre de l'Iliade? et pourtant tous les sentiments du cœur humain dans la famille n'y sont-ils pas exprimés dans quelques traits?

Il est une autre manière de peindre plus prolongée, plus curieuse de détails et qui semble même plus naturelle au poète: Lessing, dans un ouvrage célèbre, le Laocoon, a ingénieusement développé sur ce point la supériorité de la poésie sur les arts du dessin. Le poète a le temps et l'espace pour lui; il peut donc à son aise développer l'analyse de ses caractères. C'est ainsi que certaines figures d'Homère, peintes d'un seul trait, se trouvent habilement et curieusement décrites chez les poètes de l'école d'Alexandrie. Le caractère de Médée, à peine indiqué dans la quatrième Pythique de Pindare qui peint toujours à la façon d'Homère, est longuement développé dans les Argonautiques d'Apollonius de Rhodes.

sens louche

Il ne faut pas chercher dans Aristophane de ces caractères longuement décrits dans toute la suite du drame (1); mais le poète supplée bien à la longueur des descriptions par l'admirable vivacité du

(1) Voir la thèse sur Aristophane par M. Arnould, page 9.

coloris, et par la netteté du dessin. D'ailleurs la comédie attique mêlée à la politique, aux événements contemporains, aux passions de tous les jours, n'est point obligée comme notre comédie de caractère à de complets développements. Ainsi quand Aristophane représente Cléon ou Hyperbolus, il n'a pas besoin d'insister sur leur caractère pour les faire reconnaître ; le peuple les connaît aussi bien que lui. Pour les deviner, il suffit qu'on lui montre un coin de leur manteau. Le poète est donc dispensé d'une partie de sa peinture. Nous pouvons dire de plusieurs personnages de l'ancienne comédie, ce que le poète Timoclès disait des personnages tragiques : « Quand je vois apparaître un Œdipe, je devine le reste. » Voyons, par exemple, ces vers des Chevaliers (v. 1288 sqq) : (Le Chœur parle) « Un mauvais citoyen, le vaurien Hyperbolus, a demandé cent de nous pour une expédition contre Chalcédoine, dit l'aînée des trirèmes formées en conseil. » On ajoute que toutes s'indignèrent et que l'une d'elles, encore vierge, s'écria : « Que les dieux nous préservent de ce malheur ! Jamais, non jamais, il ne sera mon pilote : j'aimerais mieux, s'il le fallait, être rongée par les artisons, et vieillir dans ce port. Non, grands dieux,

Nauphante, fille de Nauson, n'aura jamais un tel maître, aussi vrai que je suis formée de bois et de goudron ! Si les Athéniens avaient cette idée, le mieux pour nous serait de faire voile vers le temple de Thésée ou des Euménides, et d'embrasser leurs autels. Au moins, nous ne le verrions pas nous commander, et insulter notre ville ; qu'il navigue seul aux Enfers, s'il le veut, et qu'il mette en mer les chaloupes où il vendait des lanternes. »

— Tout cela s'est un peu refroidi pour nous ; cependant nous pouvons encore admirer en quels traits vifs et rapides Aristophane a retracé la figure d'Hyperbolus. Le poète est très simple, parce que rien ne le sollicitait à décrire davantage : on le comprenait à demi-mot. Il n'en sera pas ainsi lorsque la comédie substituera la peinture d'un vice ou d'un travers général à la satire des personnes.

Si de la variété des peintures, nous passons à la variété des personnages, nous remarquerons qu'il y a des caractères qui tiennent aux habitudes de la vie, d'autres aux conditions de la société ou de la famille. Le drame, pour ainsi dire, tout extérieur des Athéniens doit s'attaquer de préférence aux vices et aux travers qu'engendre la vie politique : le démagogue, le Sycophante, l'ora-

tenu, le général d'armée, tels sont les personnages qui se présentent naturellement à la pensée du poète. Quant aux caractères qui tiennent aux conditions de la vie de famille, Aristophane s'en préoccupe beaucoup moins. Par exemple, le personnage du démagogue est longuement développé dans les pièces d'Aristophane ; développé, il est vrai, dans une série de tableaux, plutôt que dans une intrigue proprement dite. Ainsi, la pièce des Chevaliers est une série de panoramas où la figure du démagogue Cléon offre un contraste frappant avec les autres personnages. Aristophane excelle dans l'art du tableau, dans l'art de mettre en saillie ses esquisses. "Chez lui, il ne peut pas y avoir de caractères, mais des portraits seulement et des caricatures dont les originaux sont à l'amphithéâtre. Il ne crée pas ses personnages ; il les copie. „ (1)

Du démagogue, passons au Sycophante. Nous voyons ici le poète faire une sorte d'effort pour agrandir son tableau. Cependant sa description est encore bien courte, et ne répond guère à l'idée d'une véritable comédie de caractère. Voici le Sycophante des Acharniens.

« Un Sycophante — Holà ! de quel pays es-tu ? — Le Mégarien. — Mégarien, marchand de cochons. — Le Sycophante. — Je dénonce, comme

(1) Thèse sur Aristophane, par M. Arnould, p. 11.

(Trad. Artaud).

ennemis, toi et tes cochons.
_ Le Mégarien _ Nous y voilà ! la cause de toutes nos misères est revenue.
_ Le Sycophante _ Tu te repentiras de faire le commerce avec Mégare. Ne lâcheras-tu pas ce sac ?
_ Le Mégarien _ Diciopolis ! Diciopolis ! on me dénonce !
_ Diciopolis _ Quel est celui qui te dénonce ? Inspecteurs du marché, ne chasserez-vous pas les sycophantes ? De quoi t'avises-tu, de vouloir nous éclairer sans lanterne ?
_ Le Sycophante _ Ne puis-je donc pas dénoncer les ennemis ?
_ Diciopolis _ Il t'en coûtera cher, si tu ne vas calomnier ailleurs.
_ Le Mégarien _ Quel fléau pour Athènes !
_ Diciopolis _ Prends courage, Mégarien. Tiens voilà le prix de tes cochons ; prends cet ail et ce sel. Adieu, bien de la joie.
_ Le Mégarien _ Ce n'est pas trop l'usage chez nous. »

On le voit, c'est dans une courte scène, par deux ou trois demandes et réponses qu'Aristophane a peint le sycophante. Le sycophante est pris ici, pour ainsi dire, par son côté le plus extérieur, par

ce qu'il y a de plus apparent dans son rôle. Mais quels hommes s'attachaient à cette étrange fonction de sycophante? Où se recrutait cette classe de délateurs si redoutables et si méprisés? Aristophane n'en dit rien ici; il ne cherche pas même à creuser plus avant. Toutefois, le sycophante qu'il met en scène dans la pièce des Oiseaux va nous offrir des traits un peu mieux arrêtés.

— « Un Sycophante. — Quels sont ces oiseaux indigents, au plumage bigarré, dis-moi, hirondelle, aux ailes étendues et tachetées?

— Pisthétérus. — Nos embarras ne seront pas peu de chose. En voici encore un autre qui vient en fredonnant.

— Le Sycophante. — Hirondelle aux ailes étendues et tachetées, je le répète....

— Pisthétérus. — C'est sans doute à son manteau que s'applique cette chanson; il paraît attendre impatiemment le retour des hirondelles.

— Le Sycophante. — Quel est celui qui distribue les ailes aux arrivants?

— Pisthétérus. — C'est moi; mais il faut dire pour quel usage.

— Le Sycophante. — Des ailes! Il me faut des ailes; ne me questionne pas davantage.

— Pisthétérus. — Est-ce que tu veux voler droit à Pallène?

— Le Sycophante. — Du tout. Je suis huissier près les îles, Sycophante.

— Pisthétérus. — Bon métier !

— Le Sycophante. — Et chercheur de procès. Je veux avoir des ailes pour faire une ronde dans les villes, et citer les accusés en justice.

— Pisthétérus. — Mais il est d'autres occupations honnêtes par lesquelles un homme de ton âge pourrait gagner sa vie bien plus convenablement qu'à trouver des procès.

— Le Sycophante. — L'ami, je te demande des ailes, et non des leçons.

— Pisthétérus. — Je veux te ramener par de sages conseils à des occupations honorables.

— Le Sycophante. — Moi, je ne veux pas.

— Pisthétérus. — Que feras-tu donc ?

— Le Sycophante. — Je ne veux point dégénérer ; le métier de délateur est héréditaire dans notre famille . . . . . »

Ce Sycophante, qui s'énorgueillit de sa fonction héréditaire, ne nous rappelle-t-il pas le Loyal du Tartuffe ?

« Je m'appelle Loyal, natif de Normandie,
Et suis huissier à verge, en dépit de l'envie.
J'ai depuis quarante ans, grâce au ciel, le bonheur
D'en exercer la charge avec beaucoup d'honneur,

Et je vous viens, Monsieur, avec votre licence,
Signifier l'exploit de certaine Ordonnance ....»

Cette seconde esquisse est moins légère que celle des Acharniens ; mais ce n'est toujours qu'une esquisse.

Voulons-nous maintenant la peinture d'un personnage littéraire, après celle d'un personnage politique ? la même pièce des Oiseaux va nous l'offrir. Voici venir le poète Cinésias, parlant Dorien, c'est-à-dire le langage consacré pour la poésie lyrique.

« Je vole vers l'Olympe sur mes ailes légères ; je parcours tour à tour les sentiers divers de la poésie ...

— Pisthétérus. — En voilà un qui va nous prendre toute une charge d'ailes.

— Cinésias. — D'un esprit et d'un corps intrépides, j'en cherche de nouveaux.

— Pisthétérus. — Salut à Cinésias Philyrien. Que viens-tu faire ici avec ton pied éclopé ?

— Cinésias. — Je veux devenir oiseau, rossignol à la voix mélodieuse.

— Pisthétérus. — Cesse de chanter, et explique-moi ce que tu veux dire :

— Cinésias. — Adapte-moi des ailes, je veux m'envoler dans les airs, et emprunter aux nues de nouveaux préludes aériens et vaporeux.

— Pisthétérus. — Allez prendre des préludes dans

les nues !

— Cinésias. — Oui, c'est la source où puise notre génie. Les plus pompeux dithyrambes sont aériens, obscurs, nébuleux et volatils. »

Voilà comme Aristophane transporte rapidement sur la scène la critique de la poésie dithyrambique. Son art ne consiste point à combiner habilement un certain nombre de scènes. Le poète n'entre pas dans le détail de ce qu'il peint : il saisit au passage quelques traits et les fixe sur la toile.

Si nous quittons ces caractères et ces personnages d'habitude, pour la peinture de la vie de famille, si nous voulons entrer plus avant dans les mœurs privées des Athéniens, ouvrons les Nuées et voyons si Aristophane a été un observateur patient et scrupuleux. Écoutons au début les plaintes de Strepsiade, le père d'un fils dépensier, le mari d'une femme amie du luxe et de l'élégance :

— Strépsiade. — « O Jupiter ! la longueur des nuits est interminable ! le jour ne viendra jamais ; depuis longtemps j'ai entendu le chant du coq, et mes esclaves ronflent encore ! Autrefois, il n'en eût pas été ainsi. Maudite soit la guerre, pour mille raisons, et surtout parce qu'elle m'ôte les moyens de châtier mes esclaves ! Cet honnête fils que j'ai là ne s'éveille pas de toute la nuit ;

il dort sous les cinq couvertures qui l'enveloppent.
Eh! bien, essayons aussi; enfonçons nous dans le
lit... Malheureux, je ne puis dormir: les dé-
penses de mon fils, son écurie, ses dettes, tout cela
me tourmente. Lui, il soigne sa chevelure, il
monte à cheval, il conduit un char; il ne rêve
que chevaux; et moi, je me désole, quand je vois
la lune ramener le vingtième jour du mois; car
le moment de payer les intérêts approche.....
Dors donc, Phidippide, mais sache que toutes
ces dettes retomberont sur ta tête....... Ah!
périsse misérablement celle qui me fit épouser ta
mère! Je passais aux champs les jours les plus
heureux; ma vie était simple et grossière, sans
délicatesse; j'avais en abondance des ruches, des
brebis, du marc d'olives. Depuis, moi, paysan,
j'ai pris une femme de la ville; j'épousai la nièce
de Mégaclès, fils de Mégaclès, femme fastueuse,
dépensière, une autre Coesyra. Devenu son époux,
je n'apportais au lit nuptial que l'odeur du vin
doux, des figues sèches, de la laine des brebis; elle,
au contraire, ce n'était que parfums, essences, baisers
amoureux, luxe, festins, amour du plaisir. Je ne
dirai pas qu'elle fût oisive: elle tissait; et souvent,
en lui montrant ce manteau, je prenais prétexte
de lui dire: " ma femme, tu presses trop les

fils. » ... Nous eûmes un fils que nous appelâmes Phidippide. Sa mère lui disait en lui apprenant à parler : « mon fils, quelle joie, quand je te verrai monté sur un char, et richement vêtu, entrer triomphant dans nos murs, ainsi que fit Mégaclès ! » Moi, je disais : « Quand te verrai-je, vêtu d'une peau comme ton père, ramener les chèvres du mont Phellée ? » Mais il n'écoutait pas mes discours, et sa passion pour les chevaux m'a ruiné. Enfin, à force d'y songer toute cette nuit, j'ai trouvé un expédient merveilleux qui me sauvera, si mon fils s'y prête ... »

Nous voilà dans un ménage athénien. Nous avons sous les yeux une espèce de George Dandin paysan qui a fait la faute d'épouser une noble et grande dame. Cette femme élégante est cependant une honnête femme : aussi le poète la respecte ; il raille doucement ses travers, mais il ne l'amène point sur la scène. On n'y produisait que les courtisanes et les femmes éhontées (1). Nous touchons ici à une question de critique et d'histoire qui vaut la peine d'un examen spécial et que nous examinerons dans la prochaine leçon.

(1) V. Essai sur la Critique, par M. Egger, une note à la fin du volume, qui établit que les femmes n'assistaient point aux représentations comiques.

E. Lafargue.

18e Leçon.

Du rôle des femmes dans la comédie d'Aristophane.

retouchée par le professeur, et transcrite d'après la Revue des Cours publics.

18e Leçon.

Du rôle des femmes dans la Comédie d'Aristophane.

Le drame populaire de l'ancienne comédie (nous avons eu déjà l'occasion de le remarquer) devait, par complaisance naturelle pour les goûts d'une nation républicaine, traiter de préférence les sujets qui se rapportaient à la vie publique ou militaire des Athéniens. Toutefois, si la scène y est le plus souvent occupée par des personnages qui rappellent ou la guerre, ou le barreau, ou le tumulte des assemblées populaires, les poëtes comiques ont gardé quelque place pour la représentation des mœurs domestiques et pour les tableaux de la vie de famille. Les femmes sont donc aussi appelées à figurer dans la galerie des personnages que le poëte traduit sur la scène. En effet, le premier morceau qui se présente dans le musée des antiquités comiques d'Athènes, résume déjà les attaques dont les femmes seront l'objet, et le rôle auquel la comédie les a vouées : c'est un fragment de Susarion de Mégare, improvisateur de scènes grossières dont la morale semble toute comprise dans ce couplet devenu proverbial :

Κακὸν γυναῖκες, ἀλλ' ὅμως, ὦ δημόται

Οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ·
Καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν.

"Les femmes sont un fléau; mais cependant, il faut bien avoir le fléau dans sa maison, car se marier et ne se point marier sont deux fléaux."

Antérieurement peut-être à Susarion, on retrouve les mêmes médisances dans le poème de Simonide d'Amorgos, morceau de peu de génie, mais d'un caractère très antique. La conclusion ressemble fort à celle de Susarion:

Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακὸν
Γυναῖκας.

"Le plus grand fléau qu'ait jamais créé Jupiter, ce sont les femmes."

Archiloque, Hipponax, avant Simonide ou de son temps, avaient déjà traité fort durement les femmes: Homère et Hésiode ne les ont pas toujours épargnées; mais les comiques surtout ont mêlé sans pitié les femmes à des intrigues plus ou moins coupables, et Aristophane n'a fait, à leur égard, que suivre la tradition même du théâtre. Ainsi Alcée avait composé plusieurs pièces dans lesquelles les femmes jouaient le rôle principal, ou du moins un rôle important; de ce nombre sont les Deux Sœurs adultères (1), les Femmes

(1) Ἀδελφαὶ μοιχευόμεναι.

qui reviennent des mystères (1); les Fêtes de Vénus (2); Dans la liste des ouvrages de Cratinus, nous trouvons les Servantes échappées (3) et la Bouteille (4), pièce où l'un des deux personnages féminins était l'ivrognerie en personne; et, et en effet, ce n'est pas la seule fois que les comiques reprochent ce vice aux femmes athéniennes. Théopompe avait fait une Pamphile (5), Phérécrate une Pétalé (6); Magnès et Phrynichus deux pièces portant le même titre: Les Femmes qui cueillent de l'herbe (7).

Le théâtre n'était pas moins riche en parodies des héroïnes tragiques: de ce nombre sont évidemment les sujets de Galatée, traité par Nicocharis; d'Atalante, traité par Callias, par Euthyclès, par Strattis, ainsi que l'Admète (sous ce titre on devine facilement une Alceste) d'Aristomène et de Théopompe. Ces sujets étaient fort goûtés des Athéniens et Aristophane, fidèle à la tradition, ne se les interdit point.

Les femmes avaient donc, on ne peut en douter, un rôle sur le théâtre comique d'Athènes; mais quel était ce rôle? Ici point de milieu: ou les poètes laissent à peine entrevoir la femme cachée

---

(1) Αἱ ἀφ' ἱερῶν (2) Ἀφροδίσια (3) Δραπέτιδες (4) Πυτίνη (5) Παμφίλη (6) Πετάλη (7) Ποάστριαι.

dans l'ombre du gynécée où ils la prostituent aux plus méchants manèges, et ils lui prêtent le langage le plus licencieux. Ainsi les filles de Trygée dans la Paix, dans les Guêpes, la boulangère; la femme de Chrémyle dans le Plutus, ne font, pour ainsi dire, que paraître. Cette dernière pièce cependant contient une scène plus vive et singulièrement indécente, dans laquelle une vieille coquette se plaint de l'infidélité d'un jeune homme qu'elle retenait autrefois à prix d'or, et qui, soudainement enrichi, méprise et son argent et son amour. C'est là une peinture de mœurs qui peut être fidèle, mais que condamne déjà la délicatesse de notre goût moderne. Quant à la femme de Strepsiade, dont le portrait, esquissé en quelques vers par son mari, semblait nous promettre un contraste heureux et piquant, dans l'opposition des belles manières de la femme noble et des façons roturières du paysan, elle n'a point de place dans le dialogue des Nuées: ce n'est, pour ainsi dire, qu'un profil largement dessiné. Ne dirait-on point qu'Aristophane se sent mal à l'aise avec les honnêtes femmes, et ne les risque qu'à regret sur la scène? Au contraire, la femme qui a secoué la servitude domestique, la femme follement ambitieuse d'un pouvoir que la loi lui refuse, la femme qui rivalise de grossièreté avec les plus cyniques personnages de la

vieille comédie, voilà celle qu'Aristophane se plaît à dépeindre. Les Fêtes de Cérès, Lysistrate, l'Assemblée des Femmes, nous donnent à cet endroit la mesure de ses prédilections et de sa licence.

Les Thesmophoriazuses, c'est-à-dire les femmes qui célèbrent les fêtes de Cérès et de Proserpine, cherchent les moyens de se venger d'Euripide, qui, on le sait, ne ménage guère leur sexe dans ses tragédies. Mnésilochus, beau-père d'Euripide, consent à se déguiser en femme pour pénétrer dans l'assemblée et y plaider la cause du poète. Aristophane nous fait entendre les deux plaidoyers contradictoires, qui, tous les deux en réalité, tournent contre les femmes et nous offrent une triste peinture des mœurs athéniennes.

Dans Lysistrate, les femmes forment une conspiration pour forcer les hommes à conclure la paix, et s'engagent à condamner leurs maris à toutes les rigueurs du veuvage, jusqu'à ce qu'ils acceptent les propositions apportées par les ambassadeurs de Sparte; en même temps elles s'emparent de la citadelle et de l'argent qui y est renfermé. On voit tout ce qu'a de plaisant une telle donnée dramatique; mais aussi tout ce qu'elle a de périls pour l'honnêteté du poète et de son auditoire. Nous ne savons rien, il est vrai du succès de la pièce, mais Aristophane assurément n'y ménage rien pour agiter d'un fou rire

l'auditoire le moins scrupuleux.

Dans les Harangueuses, nous assistons encore à une conspiration de femmes, mais cette fois il s'agit d'une révolution sociale. Les Athéniennes se déguisent effrontément en hommes, s'installent dans le lieu des assemblées du peuple, et font passer un décret qui investit les femmes du gouvernement. Elles proclament alors la communauté, non seulement des biens, mais des femmes et des enfants. De là les propos les plus libres, les scènes les plus étranges : on dirait un double défi jeté à la morale et au bon goût.

Devant de tels drames, il ne faut point essayer de justifier Aristophane ; il est seulement permis d'atténuer ses torts en les expliquant.

Aristophane, ne l'oublions pas, n'est pas le premier qui se soit engagé dans cette voie ; il ne sera point le dernier. Cette extrême licence était dans les mœurs du temps ; ce ton qui nous révolte était celui de la comédie, il est trop souvent celui de la société. A cette première excuse d'Aristophane on peut en joindre une autre ; c'est que les femmes n'assistaient point aux représentations comiques. Au moins tout semble le prouver. Madame de Staël[1], avec l'instinct délicat de son sexe, avait déjà tran-

(1) De la Littérature, Chapitre III.

ché cette question que les critiques de profession semblent résoudre aujourd'hui dans le même sens, d'après le témoignage des auteurs contemporains :

« On se demande avec étonnement, dit-elle, en lisant les comédies d'Aristophane, comment il se peut qu'on ait applaudi de semblables pièces dans le siècle de Périclès, comment il se peut que les Grecs aient montré tant de goût dans les beaux-arts, et une grossièreté si rebutante dans les plaisanteries. C'est qu'ils avaient le bon goût qui appartient à l'imagination, et non celui qui naît de la moralité des sentiments.........

L'exclusion des femmes empêchait aussi que les Grecs ne se perfectionnassent dans la comédie. Les auteurs n'ayant aucun motif pour rien ménager, rien voiler, rien sous-entendre, la grâce et la finesse devaient nécessairement manquer à leur gaieté. »

A l'appui de ces nobles paroles, qu'on relise seulement la parabase des *Fêtes de Cérès*, par les seuls passages que nous allons transcrire, ne verra-t-on pas que le chœur, composé de femmes, s'adresse à des hommes composant tout l'auditoire :

« On dit que nous sommes un fléau pour les hommes et que de nous viennent tous les maux, procès, querelles, séditions funestes, chagrins, guerre. Mais, je vous le demande, si nous sommes un fléau, pourquoi nous épousez-vous ? »

Et plus loin le chœur ajoute comme conclusion :
« Il est donc clair que nous valons mieux que vous. »[1]

Citons encore ce passage de la Paix. Trygée, préparant un sacrifice, dit à son esclave :

« Présente un peu d'orge salé ; donne-moi ce bassin ; purifie-toi, et jette des grains aux spectateurs. »

« L'esclave — Voilà.

« Trygée — As-tu donné ?

« L'esclave — Oui, il n'est aucun des spectateurs qui n'ait reçu sa part.

« Trygée — Les femmes n'en ont pas eu.

« L'esclave — Les maris la leur donneront ce soir.[1] »

L'absence des femmes aux représentations de l'ancienne comédie ressort aussi de quelques preuves indirectes qui peuvent être empruntées à la littérature contemporaine. Xénophon, par exemple, dans son Œconomique rapporte avec cette fidélité scrupuleuse qui a pour nous tant de prix, l'entretien de Socrate avec Ischomachus, qui paraît là comme le modèle des honnêtes gens, le καλὸς κἀγαθὸς par excellence. Socrate interroge Ischomachus sur les affaires de sa maison : Ischomachus lui répond avec une certaine complaisance où perce un peu de

(1) Voir, pour plus de développements sur ce sujet, une note spéciale à la suite de l'Essai sur l'histoire de la critique par M. Egger, p. 504-508.

vanité : il est riche, il a été chargé de contribuer à l'équipement des galères, ou aux dépenses de la chorégie ; mais il peut sans danger s'éloigner de sa maison, car c'est sa femme que regardent les soins du ménage, et elle s'en acquitte à merveille. Il l'a épousée à quinze ans, et la mère de cette jeune femme ne lui avait fait d'autres recommandations que celle de vivre chastement ; c'est une femme ignorante, qui n'est guère sortie de l'ombre discrète du gynécée ; cependant le mari estime fort cette vertu modeste, et appelle la femme à une sorte d'égalité conjugale ; il l'instruit, il lui enseigne ses devoirs de bonne ménagère, et parle avec orgueil de la manière dont elle a profité de ses leçons. On se demande, après avoir lu un tel entretien, si ce bourgeois honnête-homme pouvait mener sa femme, fût-ce même une fois par an, aux orgies dont nous avons une idée par des pièces telles que Lysistrate ; s'il pouvait l'exposer à ce choquant contraste entre la pureté de la vie domestique et la scandaleuse effronterie de la scène. Pour nous, c'est ce que nous ne croirons jamais, à moins qu'un texte précis ne vienne démontrer que toutes les vraisemblances nous trompent, et qu'il faut ajouter un contraste de plus aux mille contradictions que nous offre déjà l'histoire d'Athènes (1).

(1) Si les femmes n'assistaient point aux pièces comiques

Maintenant, quelle est la conséquence du fait qui nous semble jusqu'ici démontré ? c'est que la comédie mise à l'aise par l'absence des femmes, devient une orgie bachique entre initiés ; c'est quelque chose comme ces symposia, ces banquets à boire, d'où la mère de famille et la jeune fille sont exclues, où ne pénètrent que la courtisane et la joueuse de flûte, et où quelques hommes disputent, avec la plus grande liberté de discours, de tous les sujets sérieux ou plaisants. Le langage y reste souvent grave et austère, je le veux ; mais rien ne l'empêche de s'égarer jusqu'à l'extrême licence. Nulle réserve ne s'impose aux convives par la crainte de blesser des oreilles justement délicates.

Telle est donc la société attique du temps d'Aristophane ; la femme n'y a guère que deux rôles, celui de la vertu obscure ou celui du scandale ; nulle trace de ces réunions mixtes où triomphe la séduction honnête et discrète de la femme chrétienne. La comédie antique ne traîne les femmes sur la scène que pour les déshonorer ; quand elle moralise

---

du temps d'Aristophane, il faut bien reconnaître qu'elles assistaient aux représentations de drames satyriques qui suivaient alors les tragédies. Quant aux comédies de la seconde et de la troisième période, rien n'empêche d'admettre que le spectacle en fut permis aux femmes.

à leur propos, c'est presque toujours de manière à les faire rougir.

Toutefois, n'exagérons pas, à cet égard, le crime du poète. Le poète, au temps d'Aristophane, ne fait guère que rendre à la société la corruption que la société lui prête; plus tard et peu à peu les mœurs changeront, et, avec elles, l'idéal de la comédie. C'est une distinction qu'il importe de ne jamais perdre de vue, si on veut juger avec équité le théâtre comique d'Athènes. Nous ne sommes pas les premiers qu'aient choqués la grossièreté de ces comédies; les anciens, avant nous, s'en étonnaient. Plutarque, dans ses Questions symposiaques (ou Propos de table, comme traduit Amyot), et dans les fragments d'une Comparaison, malheureusement perdue, d'Aristophane et de Ménandre, témoigne déjà que la morale ancienne n'a pas attendu le christianisme pour flétrir de tels excès de la satire. Il en arrive même à ne plus comprendre cet état ancien de la comédie qui offense sa délicatesse, et il semble que pour lui, la seule comédie vraiment digne de ce nom est celle de Ménandre. Il y a loin, sans doute, encore de l'honnête réserve des Questions symposiaques à l'exquise sainteté de ce Banquet auquel le pieux évêque Méthodius conviera plus tard les vierges chrétiennes. Mais la sévérité du moraliste payen lui

fait honneur, même pour ce qu'elle a d'injuste envers l'ancienne comédie.

Pour revenir à Aristophane, nous distinguerons donc avec soin les temps et les mœurs. Si la comédie nouvelle a gagné en décence, c'est que la société athénienne s'est un peu épurée en même temps que se calmaient les passions dont on retrouve l'écho dans les pièces d'Aristophane et jusque dans les graves récits de Thucydide. La comédie d'Aristophane elle-même, à la prendre dans son temps, en la laissant au milieu de ses horizons naturels, peut-on dire sans injustice qu'elle n'a été qu'une école de mauvaises mœurs ?

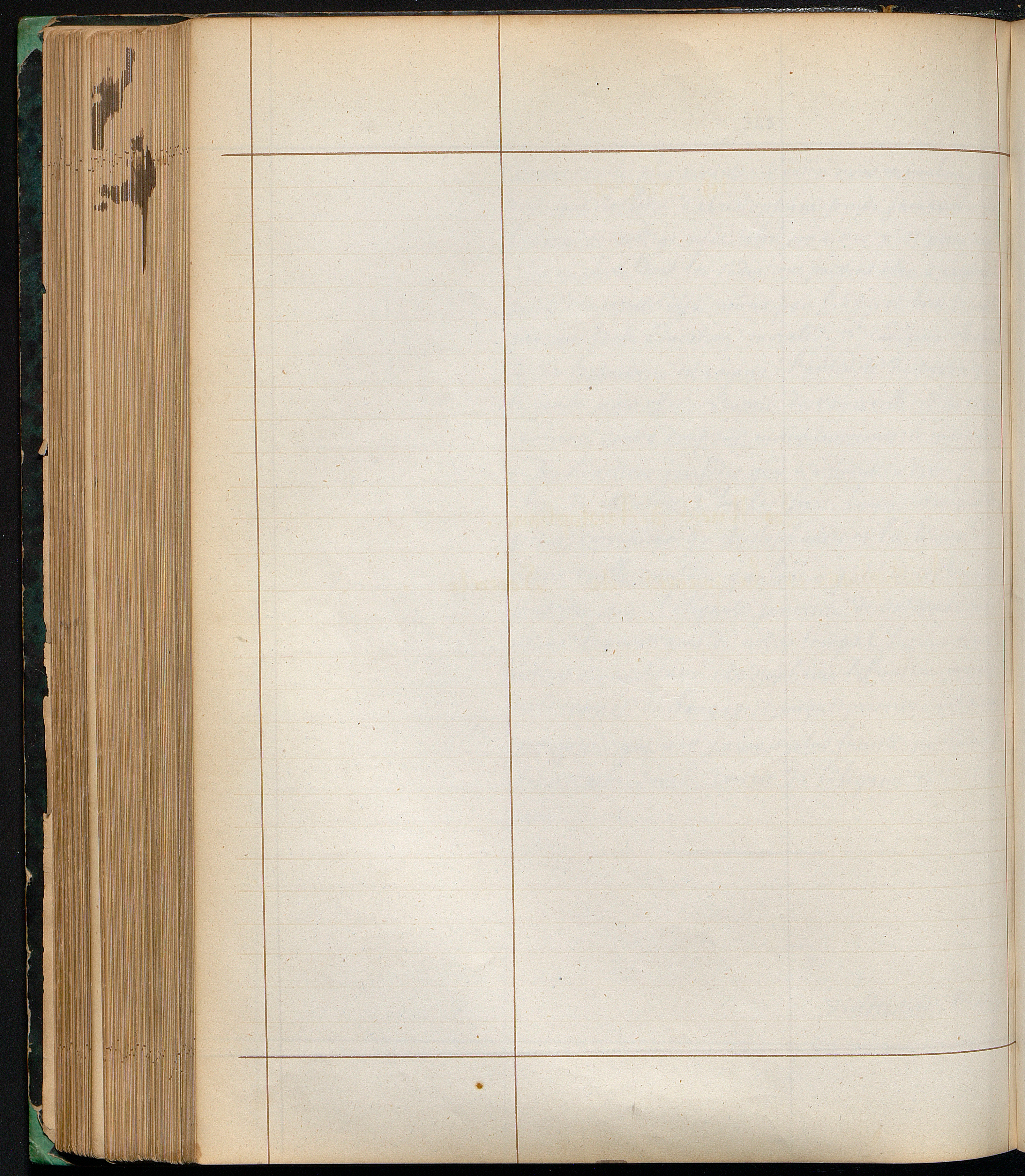
Le célèbre médecin Galien, au deuxième siècle de l'ère chrétienne, a écrit un livre sur l'Utilité que l'homme instruit peut retirer de l'ancienne comédie. Et certes il n'entendait point parler de l'intérêt historique que peuvent présenter les pièces d'Aristophane. Au temps de Galien, on ne manquait pas d'autres témoignages pour bien connaître l'ancienne histoire des Athéniens : il pensait au profit moral. Or, il est certain que, même au milieu de cette intempérance de langage et d'action, il y a, dans la vieille comédie, je ne sais quoi de fort et de viril, je ne sais quel accent mâle et franc qui donne confiance en la nature humaine. Assurément si, au milieu d'une société calme et régulière, Aristophane avait composé dans le silence

du cabinet ses pièces licencieuses pour les faire circuler sous le manteau, et obtenir ainsi un succès de scandale, il serait un impardonnable corrupteur de la morale publique. Mais Aristophane, génie passionné avec des intentions honnêtes, prenant part à toutes les luttes de son temps, et se mesurant chaque jour avec des adversaires redoutables, les courtisans du peuple, s'expose tous les jours à l'amende ou à l'exil. Il a les enivrements du combat où il rend violences pour violences: que ce soit là aussi son excuse. Gâté par l'affreuse contagion des mœurs contemporaines, il conserve du moins un sentiment de force naturelle, une générosité de conscience à laquelle on doit beaucoup pardonner. L'homme paraît sensuel et grossier sur cette scène des Dionysiaques; il n'est ni mesquin, ni petit; il n'a pas le tort de la lâcheté qui calcule, de la corruption raffinée, ingénieuse à trouver des voiles et des détours. Aristophane étale avec orgueil devant nous la pleine puissance, la libre énergie de l'homme public et du citoyen: il n'y a rien chez lui qui sente la mollesse des temps de servitude.

Il faut bien en convenir aussi, cette grossièreté franche, cette crudité de langage, ces excès qui révoltent le goût, n'ont pas, aujourd'hui surtout, pour les mœurs le même danger que cette décence mensongère de style où se complaît la corruption

d'une société plus savante. Certes, nous ne voulons point dire que le livre d'Aristophane puisse jamais être une lecture de collége ou de salon, mais ce n'est point non plus un livre dont les séductions puissent être à craindre pour des esprits déjà mûris par l'âge, et bien trempés par une forte éducation morale. L'indécence choquante de l'expression est comme l'antidote du poison que le poète nous offre. L'esprit du vaudeville et du roman modernes sont à coup sûr moins innocents; le marivaudage a des séductions perfides que n'a point la verte franchise de Molière. Chez les Grecs, Lucien est un plus dangereux corrupteur qu'Aristophane; et la licence de notre vieille comédie gauloise a gâté moins de cœurs peut être que l'élégante perversité de certaines compositions dramatiques de notre temps. Chez nos vieux auteurs comme dans Aristophane, l'effronterie même des fictions et du langage comique préserve contre une contagion, qui n'est jamais plus funeste que lorsqu'elle se cache sous le couvert de l'élégance et du bon goût.

Gindre de Mancy.



19e Leçon.

Les *Nuées* d'Aristophane.

Aristophane et le procès de Socrate.

retouchée par le professeur, et transcrite d'après la Revue des Cours publics.

19e Leçon.

Les Nuées d'Aristophane.
Aristophane et le procès de Socrate.

Nous avons vu dans la dernière leçon, quel moraliste était Aristophane, quand il mettait sur la scène les moeurs politiques de son temps, et surtout quand, pénétrant dans l'intérieur des familles, il nous représentait la vie des femmes athéniennes. Nous avons vu avec quelle liberté il attaquait les poètes tragiques et tournait en ridicule leurs légendes, au risque de faire rejaillir ces sarcasmes sur les dieux eux-mêmes ; avec quelle hardiesse il osait livrer à la risée publique tous les scandales du vieil Olympe. Enfin nous savons ce qu'il pensait d'une race d'hommes, malheureusement trop nombreuse à Athènes, où elle était développée par les licences et les défiances d'une démocratie sans frein, les sycophantes ou dénonciateurs publics.

En présence de ces souvenirs, la pièce des Nuées présentée à ce concours de 424 où Aristophane fut vaincu par ses rivaux Cratinus et Amipsias et n'obtint que le troisième rang, offre un spectacle singulier, et même nous laisse à résoudre une sorte d'énigme historique. Les Nuées sont, sous forme de comédie, une délation faite contre Socrate pour

cause d'impiété et de corruption. Le philosophe nous y est montré comme un sophiste, qui enseigne à la jeunesse le mépris des lois et des dieux.

Cette accusation est un mensonge, une calomnie. Socrate nous est trop connu, et par des témoignages trop nombreux et trop certains, pour que nous soyons dupes des accusations du poète comique. Diogène Laerce, dans son informe compilation, nous donne cependant sur le plus sage des Athéniens des témoignages importants : mais surtout la mémoire de Socrate est défendue contre les calomnies par l'amitié et l'admiration de deux grands hommes ses disciples, Platon et Xénophon : Platon qui embellit, il est vrai, la figure de son maître, et mêle à ses théories une sorte d'idéalisme que Socrate n'eût pas avoué, mais qui, par sa conduite et ses écrits, par le respect qu'il montre toujours pour Socrate, nous rend de sa vertu le plus convainquant témoignage ; Xénophon qui, peintre plus exact, flatte moins son modèle, mais nous trace de lui dans le Banquet, dans les Mémorables, dans les Economiques, et dans son Apologie, un portrait déjà assez beau pour mériter toute notre admiration. Nous ne pouvons effacer de notre esprit l'image de ce philosophe que le Phédon et le Criton nous représentent buvant si tranquillement la ciguë, et donnant avec joie sa vie pour satisfaire à

son devoir.

Le Socrate d'Aristophane n'a presque aucun des traits du Socrate de l'histoire: il a même souvent les traits opposés. Ainsi nous jugeons Socrate comme le réformateur de la philosophie, comme l'homme dont le hardi bon sens la fit descendre de ces hauteurs nuageuses où elle planait, l'établit sur la terre, et, interdisant à notre curiosité les problèmes contre lesquels se brise la raison impuissante, substitua aux recherches métaphysiques une doctrine toute psychologique et toute morale. Dans la pièce d'Aristophane, nous voyons Socrate au milieu des nuées, se promenant dans les airs, et perdant son temps en vagues rêveries.

Socrate, d'après ses apologistes, évitait avec grand soin toute apparence de pédanterie; il voulait que la philosophie parlât le langage de tous. Il n'avait point de salle où il enseignât régulièrement; mais tantôt dans les boutiques des artisans, tantôt sur la place publique, tantôt à la campagne, au bord de l'Ilissus ou dans les jardins d'Académus, chacun pouvait l'écouter et l'interroger à loisir. Il ne faisait pas de leçons, il causait. Aristophane, au contraire, nous montre Socrate dans une sorte de philosophoir où il se livre à toutes sortes de recherches subtiles et de folies.

A en croire Platon, Socrate s'élevait avec éner-

gie contre les prétentions immorales des rhéteurs, contre ce pouvoir et ce droit que Gorgias et Protagoras attribuaient à la parole, de faire triompher les mauvaises causes et de rendre juste ce qui est injuste. Le Gorgias est une magnifique revendication de la morale contre les doctrines funestes des sophistes qui ne voient dans les luttes judiciaires ou politiques qu'un champ clos où ils feront briller leur éloquence, qu'une sorte de passe-d'armes dont il faut sortir vainqueur à tout prix. Dans les Nuées, Socrate est le type de ces disputeurs, de ces éplucheurs de paroles dont l'influence fut si nuisible aux mœurs d'Athènes.

Qui fut jamais plus jaloux que Socrate de la dignité de la famille ? Il défendait sans cesse les droits de l'autorité paternelle, il enseignait la piété filiale, enfin tous les sentiments qui font le charme et la sainteté du foyer domestique. Il s'irritait contre les poëtes dont les fictions avaient peint les désordres et les vices des dieux ; il trouvait de tels exemples dangereux pour les hommes. Chez Aristophane, nous voyons Socrate apprendre à Strepsiade le moyen de frustrer ses créanciers, et démontrer à Phidippide qu'il a droit de battre son père.

Enfin, si Socrate fut accusé d'avoir introduit à Athènes de nouveaux dieux, ce ne sont certes pas ceux que prétend Aristophane, ces espèces d'abstractions,

inventées par la physique nouvelle, des divinités qui ne seraient que les forces de la nature, c'est-à-dire les anciennes divinités, dépouillées seulement du prestige de la poésie. Quelques années auparavant, on avait vu dans Athènes un dieu nouveau. Aristophane en parlait dans une comédie intitulée les *Heures* ou les *Saisons* (Ὧραι) où il tournait en ridicule le culte de cette divinité importée de l'Asie. Mais Socrate n'a rien fait de semblable. Le dieu qu'on pourrait l'accuser de vouloir substituer aux antiques fondateurs et protecteurs d'Athènes, serait le dieu immatériel, simple, intelligent que proclame la philosophie. Quant à son *démon*, ou génie familier, Socrate ne demandait pour lui, ni respect ni adoration. C'était, comme on le croit généralement, une personnification de sa propre conscience. C'était donc un culte tout personnel qu'il lui rendait, et les esprits les plus ombrageux n'avaient pas le droit de s'en offenser, ni pour cela de l'accuser de manquer aux lois de sa patrie.

Ainsi l'idée qu'Aristophane nous donne de Socrate est contraire de tous points à celle que nous en donne l'histoire. Il y a donc de sa part une calomnie évidente. Il a voulu traduire Socrate sur la scène, et amuser à ses dépens le peuple athénien. Et cependant, jamais, il ne fut compté parmi les enne-

mis qui contribuèrent à la mort du philosophe. Ni Xénophon, ni Platon ne parlent de lui dans le procès; ce dernier même, dans son Banquet, nous montre, quelques années après les Nuées (416) le philosophe et le poète réunis chez Agathon, et discutant amicalement sur l'amour. Quand les Athéniens, honteux d'avoir mis à mort le plus juste d'entre eux, tournèrent leur colère contre ses accusateurs, il ne fut nullement question d'Aristophane. Enfin, Elien raconte une anecdote qui avait cours de son temps, et qui prouverait bien qu'il n'y avait entre Socrate et Aristophane aucune haine particulière, et que la pièce des Nuées était une raillerie inoffensive. Socrate assistait, dit-il, à la représentation de la pièce et y montra autant de gaîté que les autres. Est-il probable qu'il eût ri d'aussi bon cœur à une représentation qui pouvait entraîner pour lui l'exil ou la mort?

Que conclure de tout cela, sinon qu'Aristophane doit avoir des excuses dans cette guerre qu'il a soutenue contre Socrate. Ces excuses, essayons de les retrouver. D'abord le philosophe prêtait un peu à la raillerie: sa figure bizarre, sa laideur, où l'on trouvait de l'esprit et de la bonté, mais qui faisait au premier abord un effet plaisant, pouvait tenter la verve comique d'un poète. Ensuite dans sa dialectique, dans sa manière de discuter, fami-

libre et souvent triviale, il y avait plus d'un trait à relever;
en discutant avec les sophistes, il prenait souvent pour les
combattre leurs propres armes, et les suivait volontiers
sur leur propre terrain. La lutte engagée, on avait
peine quelquefois à distinguer lequel était le
sophiste, Socrate ou Protagoras. Aristophane avait
beau jeu alors à mettre en scène Socrate subtilisant
comme ses adversaires.

Enfin, ce qui est moins un défaut de l'homme que
le malheur des mœurs contemporaines, Socrate, à
en juger par le Banquet et par quelques passages
des Mémorables, rencontrant quelquefois des questions
délicates et même dangereuses, s'y engage avec une
imprudence qui nous étonne. Ainsi (selon le récit
contenu dans le troisième livre des Mémorables),
Socrate entend parler à ses disciples d'une célèbre courtisane
connue dans la ville et qui souvent posait
comme modèle devant les peintres. Il va la voir et
commence avec elle un long entretien sur les moyens
qu'elle emploie pour s'attirer des amants, et conserver
longtemps sa beauté. Il termine, il est vrai, la conversation
en lui montrant la vanité de ses plaisirs,
et en l'engageant à mener une vie plus sérieuse;
il lui laisse voir par l'insensibilité et le calme où
il reste lui-même, le mépris qu'il fait de la volupté;
mais la discussion n'en est pas moins étrange, surtout

en présence de ceux qui l'accompagnent et qui peuvent n'avoir pas, en pareille circonstance, la vertu ou la froideur de Socrate. Comment s'étonner qu'un père de famille athénien trouvât périlleuse cette façon d'enseigner la vertu ?

Socrate, d'ailleurs, donnait prise aux accusations de plus d'une manière. Si dans la dernière partie de sa vie, dans celle où il remplit véritablement son rôle de moraliste, il se montra ennemi des creuses spéculations de la physique contemporaine et des chimères de la métaphysique, il n'avait pas toujours eu cette sagesse, et avant d'obéir au conseil de l'oracle de Delphes et de s'étudier lui-même, il avait beaucoup aimé toutes ces théories des anciennes écoles de philosophie. Il avait étudié la doctrine de Démocrite, comme celle de Parménide, de Pythagore et d'Anaxagoras. En faisant donc un léger anachronisme, Aristophane pouvait, en 424, jouer Socrate comme un spéculatif et un visionnaire ; il pouvait faire rire le peuple de travers et d'égarements dont le philosophe avait rougi lui-même, et dont il s'était corrigé, mais dont il ne pouvait pas facilement effacer le souvenir. C'est un procédé ordinaire à la malignité et à l'envie de confondre ainsi toutes les époques de la vie d'un homme, et de l'attaquer au nom de fautes qu'il a désavouées, et même souvent réparées.

Enfin, si Socrate n'introduisait pas de divinités

tés nouvelles, il ne pouvait toujours se défendre d'une certaine incrédulité envers les dieux de l'État. Sans professer l'impiété comme Diagoras et Protagoras, sans se perdre comme Anaxagoras dans un vague idéalisme, il simplifiait étrangement la religion de son pays, en supprimant à peu près toute la mythologie à force de l'épurer. Il choquait ainsi les croyances populaires et surtout blessait les intérêts d'une classe puissante. Les familles dans lesquelles le sacerdoce se transmettait héréditairement, ne pouvaient guère souffrir qu'on attaquât la religion établie. Les interprètes maladroits, ignorants ou de mauvaise foi, des dogmes du paganisme, comme cet Euthyphron que Platon a mis en présence de Socrate dans un court, mais important dialogue, résistaient aux prétentions d'un homme qui voulait, au nom de la raison, écarter les symboles de leur culte, et y substituer l'idée abstraite d'un Dieu immatériel. C'était la ruine de leur influence et de leur fortune.

Il faut ici bien marquer l'état des consciences à Athènes.

Aux yeux des Athéniens, il y avait une grande différence entre les impiétés que les poètes comiques se permettaient sur le théâtre et les attaques raisonnées des philosophes contre le paganisme. Rollin, dans son <u>Traité des études</u>, a justement saisi cette grave distinction :

" Aristophane, dit-il, en représentant sur le théâtre les dieux avec des caractères et des défauts qui excitaient la risée, ne faisait qu'en copier les traits d'après la théologie publique. Il ne leur imputait rien de nouveau et de son invention, rien qui ne fût conforme aux idées populaires et communes. Il parlait comme tout le monde pensait, et le spectateur le plus scrupuleux n'y apercevait rien d'irréligieux qui le scandalisât, et ne soupçonnait point le poète du dessein sacrilège de vouloir jouer les dieux.

" Au contraire, Socrate combattant la religion même de l'Etat, renversant le culte héréditaire et paternel, avec toutes ses solennités, ses cérémonies, ses mystères; choquant tous les préjugés établis et reçus, paraissait un impie déclaré: et le peuple irrité d'une témérité si sacrilège, qui attaquait tout ce qu'il respectait comme plus sacré, croyait devoir allumer tout le feu de son zèle pour venger la religion; car il faut nécessairement une religion à l'homme. Il ne peut s'en passer. Les principes en sont trop profondément gravés dans son cœur pour l'étouffer. Mais il veut qu'elle soit indulgente, commode, complaisante, et que loin de gêner ses penchants naturels ou de les condamner, elle les excuse et les autorise. C'était une religion de ce caractère que les Athéniens aimaient, et c'était en la leur représentant avec ces couleurs qu'Aristophane attirait

leurs applaudissements et leurs louanges. »

C'était un droit du poète comique d'Athènes que cette licence envers les dieux : la joie et l'ivresse de la fête, les traditions même de la légende dionysiaque l'autorisaient. Mais chez les simples particuliers, les mêmes écarts avaient un tout autre danger ; car alors le peuple n'en était plus complice, il en était juge, et déployait contre elle sa sévérité. Nous en avons une preuve dans ce fragment d'un discours de Lysias contre Cinésias, celui même qu'Aristophane a mis en scène dans les Oiseaux, et qui ne faisant pas fortune à son métier de poète, s'était, dit-on, fait sycophante :

« J'ai droit de m'étonner si vous souffrez sans indignation de voir Cinésias devenu le défenseur des lois, lui que vous connaissez tous pour le plus impie des hommes et l'ennemi le plus déclaré des lois. Cinésias, n'est-ce pas cet homme qui a commis contre les dieux des fautes dont il est honteux pour tous les autres même de parler, mais que vous entendez dire chaque année aux poètes comiques ? N'est-ce pas avec lui que naguère Apollophanes, Myrtalides et Lysithéos se sont réunis dans un banquet, précisément à un jour interdit par la religion, s'étant eux-mêmes et bien justement nommés confrères du dieu méchant (κακοδαιμονισταί)(1), au lieu de confrères des

(1) Ce mot rappelle le nom par lequel St. Augustin désigne certains libertins de son temps, eversores.

saintes Nouménies (νουμηνιασταί) ; non pas qu'ils aient en cela voulu pratiquer une religion nouvelle, mais uniquement pour se rire de nos dieux et de nos lois. Or, chacun d'eux a eu la fin qui convenait à de tels hommes. Et, quant à lui, le plus connu d'entre eux, les dieux l'ont mis dans tel état que ses ennemis eux mêmes veulent, non pas qu'il meure, mais qu'il vive pour servir d'exemple à tous, et montrer que lorsqu'il y a des mortels qui osent outrager insolemment la divinité, les dieux ne réservent pas le châtiment à leurs enfants, mais qu'ils les font périr eux-mêmes en proie à des misères et à des maladies sans égales parmi les autres hommes. En effet, mourir et être malade, c'est la loi commune ; mais rester si long temps dans cet état, et mourir chaque jour sans pouvoir quitter la vie, c'est la juste destinée de tous ceux qui ont commis les mêmes crimes que Cinésias. »

Ainsi on tolérait la dérision des dieux, quand elle se faisait publiquement, et en quelque sorte au nom de l'État, quand elle rentrait dans le culte religieux ; on la proscrivait et on la punissait dans la bouche de simples particuliers. A plus forte raison ne pouvait-on tolérer les philosophes, qui au nom de la raison attaquaient les vieilles légendes, et renversaient toutes les croyances.

Aristote, à la fin du septième livre de sa

Politique) distingue de même des fables indécentes, impies, que l'usage permettait de représenter dans les temples de certains dieux, mais qu'un législateur prudent devait, selon lui, interdire à la jeunesse. Le poète comique pouvait donc, jusqu'à un certain point, condamner dans le philosophe, des libertés dont il abusait lui-même impunément.

Une dernière excuse d'Aristophane dans cette satire contre Socrate, c'est que celui-ci par sa conduite et par ses discours, semblait montrer souvent une vanité blessante pour les autres. Il ne ménageait pas plus ses confrères les philosophes que les sophistes ses adversaires. Il les poursuivait également de sa mordante ironie. Dans son ton, dans sa manière de discuter, malgré une sorte de douceur familière et insinuante, on sentait la supériorité du maître. Il laissait trop voir qu'il se regardait comme chargé par les dieux d'une mission particulière auprès des hommes. C'est un peu la thèse que laisse voir son apologie dans les deux rédactions que nous offrent Platon et Xénophon. Socrate devait donc plus d'une fois blesser non seulement ses adversaires, mais ses simples auditeurs. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il n'ait pas su se faire d'amis : aucun philosophe n'a été aimé comme Socrate, et les noms de Platon, de Xénophon, de Phédon, de Criton, de Simmias,

suffisent à rappeler tout ce que Socrate a su se concilier d'affections solides et honorables. On est touché de voir cette fidèle troupe d'amis faire tous ses efforts pour l'arracher au péril, puis quand il est condamné, venir le visiter tous les jours dans sa prison, et recueillir avec un pieux respect son dernier soupir. Mais, hors de ce cercle, Socrate était peu aimé à ce qu'il semble. Par ses travers peut-être comme par ses hautes qualités, il heurtait les passions, les intérêts, les préjugés de son temps, et soulevait contre lui des haines implacables.

Il finit par y succomber: toutes ces inimitiés mûrirent en silence: quand le moment fut venu, elles éclatèrent, obtinrent sa mort d'un tribunal trop prévenu contre lui. Il était si facile à l'envie d'exciter les défiances d'une démocratie aussi jalouse que celle d'Athènes, contre un homme comme Socrate, au milieu des agitations et des misères, au milieu des entraînements et des réactions populaires qui signalent cette période de l'histoire d'Athènes. Nous retrouvons à propos une image de cette confusion d'idées et de passions dans une page de Camille Desmoulins sur Socrate. Il est intéressant de voir cette scène des révolutions antiques reproduite et défigurée par l'imagination émue d'un révolutionnaire de 93:

« Qu'on ne dise pas que cette liberté de la presse

et du théâtre (à Athènes) coûta la vie à un grand homme, et que Socrate but la ciguë. Il n'y a rien de commun entre les Nuées d'Aristophane et la mort de Socrate, qui arriva vingt-trois ans après la première représentation, et plus de vingt après la dernière. Les prêtres et les philosophes étaient depuis longtemps en guerre; Aristophane mit Socrate sur la scène, comme Socrate l'avait mis dans ses sermons: le théâtre se vengea de l'école. C'est ainsi que St. Just et Barrère te mettent dans leurs rapports du Comité de Salut public, parceque tu les as mis dans ton journal. Mais ce qui a fait périr Socrate, ce ne sont point les plaisanteries d'Aristophane, qui ne tuaient personne; ce sont les calomnies d'Anytus et Mélitus, qui soutenaient que Socrate était l'auteur de la disette, parce qu'ayant parlé des dieux avec irrévérence, dans ses dialogues, Minerve et Cérès ne faisaient plus venir de beurre et d'œufs au marché. N'imputons pas le crime de deux prêtres (Anytus était un corroyeur, et rien ne prouve que Mélitus fût un prêtre), de deux hypocrites, de deux faux témoins, à la liberté de la presse, qui ne peut jamais nuire, et qui est bonne à tout. Charmante démocratie que celle des sans-culottes d'Athènes, &c."

Ne sent-on pas bien dans ces lignes la fièvre de passion, la confusion d'idées où s'agitait la conscience d'un juge athénien au temps du procès de Socrate, si

peu de temps après les tragiques scènes que Xénophon a décrites ? Nous qui cherchons à être juste même envers les accusateurs de ce grand homme, n'oublions pas de remarquer en terminant qu'Aristophane n'est pas le seul poète comique qui ait attaqué Socrate. Presque tous les poëtes contemporains l'ont également traduit sur la scène : Phérécrate, Callias, Eupolis, ne l'ont pas épargné plus que les autres philosophes et les sophistes. La lutte était engagée entre les deux partis, chacun lançait ses traits sans s'inquiéter de mesurer les coups ni de choisir ses victimes. On frappait pour frapper, quelquefois sans avoir contre son adversaire une haine bien vive. Dans ce conflit d'idées et de passions sans mesure et sans frein, bien des excès de langage étaient inévitables. Peut-être même en se multipliant les satires perdaient-elles quelque chose de leur force, et par conséquent de leur danger : ce qui est certain, c'est qu'entre Socrate et les comiques la lutte a duré plus de vingt-cinq ans.

Une dernière preuve semble montrer qu'Aristophane séduisit peu les Athéniens par son plaidoyer comique contre Socrate : c'est que ce plaidoyer réussit assez mal au théâtre. Apparemment le poète n'avait pas mis dans ses railleries sa verve ordinaire. En effet, il semble retenu par la crainte d'aller trop loin ; il y a dans ses bouffonneries une certaine pudeur, une cer-

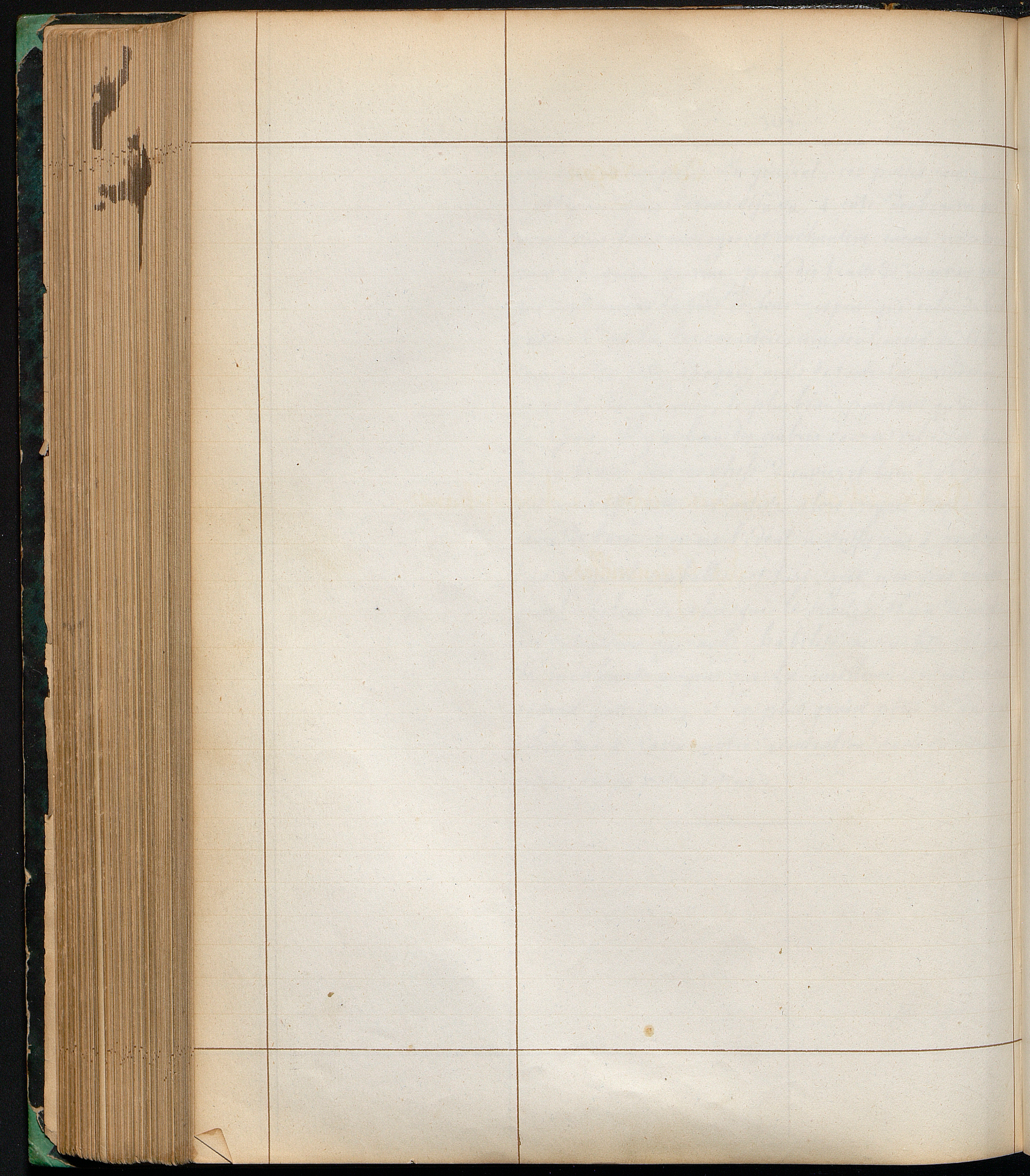
taine mollesse qui est peut-être cause du peu de succès que les *Nuées* obtinrent au théâtre. La pièce était trop raisonnable, l'idée morale y dominait trop la forme comique; on n'y retrouvait pas cette ivresse de gaîté qui caractérise les autres ouvrages d'Aristophane antérieurs au *Plutus*. Ces personnages du Juste et de l'Injuste, sont des abstractions un peu froides; d'autres défauts qu'il serait trop long de relever ici, font qu'une des comédies attiques les plus rapprochées de notre goût moderne, fut précisément une des plus mal accueillies par le public athénien. (1)

Aristophane, dans ce douloureux épisode de l'histoire ancienne, n'est donc pas aussi coupable qu'il paraît l'être au premier abord. Cependant doit-il être absous complètement, ainsi que le voudraient quelques-uns de ses admirateurs? Le but de sa comédie était-il vraiment et toujours une pensée morale? Ne voulait-il rien autre chose dans les *Nuées* que défendre contre les dangereuses nouveautés de l'esprit philosophique la mâle éducation des héros de Marathon et de Salamine? il est permis d'en douter. Il voulait aussi amuser le peuple, et prenait pour y réussir des moyens qu'il ne choisissait pas

(1) Voir, pour plus de détails sur ce sujet, l'*Essai sur l'hist. de la Critique*, par Mr. *Egger*, (pag. 494-504.)

avec assez de scrupule. En général, ces poëtes comiques d'Athènes, nous l'avons déjà vu, à côté des beautés qui remplissent leurs ouvrages, et enchantent encore notre esprit, nous choquent souvent par des traits de mauvais goût, qui sont moins le tort de leur esprit que celui de leur cœur. C'est là le caractère, non seulement du théâtre comique de cette époque, mais de toute la civilisation du siècle de Périclès, le plus beau pourtant qu'ait eu la Grèce. Il y a bien des ombres dans ce vif éclat, bien des faiblesses dans ces chefs-d'œuvre, et bien des défauts qui nous affligent. L'artiste alors croyait trop à la puissance de l'art ; mais l'idéal ne suffit pas à purifier tout ce qu'il embellit, et tout sujet n'est pas absous par le talent de celui qui le traite. Il y a de méchantes intentions que nulle habileté ne rachète ; il y a de méchants moyens que la meilleure intention ne saurait justifier ; et le plus grand poëte ne doit pas chercher à ravir notre admiration sans mériter en même temps notre estime.

Dugit.



20e Leçon.

De la critique littéraire dans Aristophane.

Les Grenouilles.

passable. peu de travail personnel. Style négligé.

20e Leçon.

De la critique littéraire dans Aristophane. Les Grenouilles.

Quand on étudie le théâtre d'Aristophane et de ses contemporains, on est surtout frappé de la prodigieuse variété d'invention que l'on trouve dans toutes ces pièces. Nous avons déjà pu apprécier cette variété de la comédie antique; mais nous sommes loin d'avoir épuisé tous les sujets qu'elle nous offre. Aujourd'hui nous en aborderons un nouveau, et nous considérerons Aristophane comme critique.

Le concours de l'an 405 avant Jésus-Christ, qui eut lieu deux ans après la mort d'Euripide, quelque temps après celle de Sophocle, sous l'archontat de Callias, en automne, mit en présence et aux prises Aristophane qui eut la première place avec les Grenouilles; Phrynichus qui obtint la deuxième palme avec les Muses, et Platon le Comique qui vint au troisième rang avec une pièce intitulée le Cléophon. Le sujet choisi par Platon était la satire d'un démagogue bavard, ignorant en même temps qu'ambitieux, et hostile aux véritables intérêts du peuple. C'était par conséquent une pièce politique. Celle de Phrynichus

était plus littéraire, comme son nom l'indique d'ailleurs ; on y trouvait un éloge de Sophocle. La pièce des Grenouilles, la seule qui soit restée, est littéraire dans sa plus grande partie.

Était-ce la première fois qu'on essayait de ces exhibitions de satire purement littéraire ? Il s'en faut de beaucoup ; la critique littéraire avait paru à Athènes longtemps avant Aristophane. On sait que Cratinus et les autres poètes avaient composé un grand nombre de pièces pleines d'allusions et de critiques dirigées contre les auteurs contemporains. Ce genre n'était donc pas une innovation.

Pour ce qui est d'Aristophane, la satire littéraire se montre chez lui à toutes les dates de sa vie. Dans sa première pièce, les Daitaliens, ou les Dîneurs, on jouait une pièce au milieu de la pièce même. Cette sorte de représentation double se retrouve encore dans deux pièces perdues, mais dont les titres sont significatifs : l'une s'appelle Δράματα, l'autre Δράματα, ou Νίοβος, nom dont le sens est demeuré obscur. Cette sorte de comédie dans une autre comédie avait un nom, et s'appelait Ἐπισόδιον (Sur-entrée). Il y avait encore d'Aristophane une pièce intitulée Προάγων (prélude, prologue), et qui fut représentée en même temps que les Guêpes[1]. Il semble que cette comédie était

[1] Disons en passant, et comme

simple remarque, qu'Aristophane la présenta sous un faux nom, parce qu'il n'était pas permis à un auteur de concourir deux fois aux mêmes jeux, et qu'il remporta le prix sous les deux noms. ?

une parodie du prologue tragique. Ainsi la critique des auteurs contemporains se montre chez Aristophane dès ses débuts ; nous la retrouvons au milieu même de sa carrière, et les Grenouilles qui vinrent plus tard encore ne sont pas son dernier ouvrage en ce genre : dans une autre pièce, par exemple, le Gérytadès, la critique avait sa place avec des dispositions analogues à celles des Grenouilles. La satire littéraire, dans Aristophane, est donc de tous les temps, de toutes les dates.

Nous pouvons ajouter qu'elle prend toutes les formes. D'abord, elle est simple, elle peut n'être qu'une parodie soit des plus anciens poëtes comme Homère ou Hésiode, soit des plus récents comme Eschyle et Euripide : Sophocle, il faut le noter ici, paraît plus souvent épargné. On trouve aussi des parodies complètes de pièces tragiques : ce sont des imitations comiques de scènes sérieuses. Si l'on veut avoir une idée de ce genre de parodie, on peut prendre un dialogue de Lucien, et entre autres son Jupiter tragique. Jupiter convoque l'Olympe tout ému à cause d'une discussion qui s'élève sur la terre pour savoir si les dieux existent et si leur providence gouverne le monde. On trouve alors une conversation faite avec des expressions parodiées de l'antique tragédie. Le dialogue de

Lucien nous présente comme en raccourci une image du théâtre attique, que cet auteur avait étudié plus que personne, on peut le dire. Du reste Aristophane lui-même, avec ce qui nous reste de lui, suffit à nous montrer ce qu'était cette satire des poëtes tragiques et des sujets qu'ils traitaient. Dans la pièce des Oiseaux, nous avons déjà vu Cinésias, poëte dithyrambique, persifflé malicieusement et spirituellement dans un passage où il vient offrir ses services aux fondateurs de la nouvelle cité. En général, Aristophane cite beaucoup les poëtes ses contemporains; et, parmi ces noms, il en est plusieurs qui lui doivent tout ce qu'ils ont aujourd'hui de célébrité.

Mais il n'est aucun poëte auquel il se soit plus attaqué qu'à Euripide. C'est son ennemi de choix, de prédilection, celui pour lequel il réserve ses traits les plus acérés. Nous avons surtout trois comédies dirigées en tout ou en partie contre ce poëte: ce sont les Acharniens, les Fêtes de Cérès, les Grenouilles.

La pièce des Fêtes de Cérès, ou Thesmophories est, on peut le dire, composée pour faire ressortir quelques-uns des travers du personnage poétique d'Euripide; malheureusement la deuxième partie de la pièce est trop pleine d'allusions obscures

pour que nous puissions l'exposer ici en détail. L'indécence d'ailleurs y fait souvent tort à la finesse des plaisanteries : nous étudierons donc de préférence les Acharniens et les Grenouilles.

C'est surtout dans la composition d'une scène qu'excelle Aristophane. Chez lui on trouve peu d'ensemble ; ses pièces sont une série de tableaux qui de tous côtés provoquent le rire, mais qui ne se relient pas toujours très bien l'un à l'autre. Son mérite consiste principalement à tirer d'une scène les effets les plus vifs et les plus attachants ; et il n'a pas besoin d'une pièce tout entière pour être comique. Ce que nous citerons de lui le prouvera suffisamment.

Euripide, de l'aveu de l'antiquité et entre autres d'Aristote, est le plus tragique des poètes ; mais la tragédie, chez lui, descend souvent jusqu'à des horreurs ses personnages pour les rendre pitoyables. Voilà ce qu'Aristophane lui reproche dans la scène dont nous allons parler.

Dicéopolis est poursuivi par les charbonniers Acharniens, parce qu'il désire trop vivement la paix ; il cherche alors à les toucher et à les apitoyer ; il n'a rien de mieux à faire que d'aller trouver le plus grand poète et le plus pathétique, Euripide, pour lui demander des conseils.

Il frappe donc à sa porte, et le dialogue s'engage entre lui et Céphisophon qui passait pour le collaborateur d'Euripide. Mais laissons parler Aristophane lui-même :

Céphisophon. — Qui est là ?

Dicéopolis. — Euripide est-il à la maison ?

Cép. — Il y est et il n'y est pas ; c'est selon.

Dic. — Comment peut-il y être, et n'y être pas, à la fois ?

Cép. — Sans doute, vieillard ; il n'y est pas, car son esprit est au dehors, à chercher de petits vers ; quant à lui-même, il y est, perché dans les airs, et faisant une tragédie.

Dic. — O trois fois heureux Euripide d'avoir un serviteur qui réponde si habilement ! Appelle ton maître !

Cep. — Cela ne se peut.

Dic. — Mais cependant ..... car enfin je ne puis m'en aller. Je vais frapper à la porte. Euripide, mon petit Euripide, réponds-moi, si tu en es capable. Je suis Dicéopolis, de Chollide ; c'est moi, te dis-je.

Euripide. — Je n'ai pas le temps.

Dic. — Fais-toi rouler ici.

Eur. — C'est impossible.

Dic. — Mais cependant ....

Eur. — Eh! bien, je me ferai rouler; mais je n'ai pas le temps de descendre.

Dic. — Euripide!

Eur. — Quel son a frappé mon oreille?

Dic. — C'est donc en l'air que tu composes, quand tu pourrais en faire autant par terre? Je ne m'étonne plus que tes héros soient boiteux. Mais quoi! te voilà tout couvert de haillons, de lambeaux de tragédie! Je ne m'étonne plus que tes héros soient mendiants. Mais je t'en conjure à genoux, Euripide; donne-moi des lambeaux de quelque vieille pièce; il me faut débiter au chœur une longue tirade; si je parle mal, je suis un homme mort.

Eur. — Quels lambeaux te donnerai-je? Ceux sous lesquels Aeneus, cet infortuné vieillard, parut dans la lice?

Dic. — Non, pas ceux d'Aeneus; mais de plus misérables encore.

Eur. — Ceux de Phœnix aveugle?

Dic. — Non, non, de quelque héros plus malheureux que Phénix.

Eur. — Quels peuvent être ces haillons qu'il demande? Serait-ce ceux du mendiant Philoctète?

Dic. — Point: celui-là était bien plus gueux encore.

Eur. — Voudrais-tu les sales guenilles du boiteux Bellérophon?

Dic. — Pas Bellérophon: mon homme était boiteux, mendiant, bavard, beau parleur.

Eur. — Ah! je sais: Télèphe de Mysie.

Dic. — Oui, Télèphe: donne-moi ses haillons, je t'en supplie.

Eur. — Esclave, donne-lui les guenilles de Télèphe: elles sont au-dessus des haillons de Thyeste, parmi ceux d'Ino.

Cep. — Les voici.

Dic. — O Jupiter! dont l'œil perçant pénètre partout, laisse-moi revêtir le costume de la misère. Euripide, puisque tu t'es montré si généreux à mon égard, accorde-moi encore l'accompagnement de cet accoutrement; donne-moi le petit bonnet Mysien: " car aujourd'hui il me faut contrefaire le mendiant, être ce que je suis, mais paraître tout autre. " Il faut que les spectateurs me connaissent, mais que le chœur imbécille soit trompé par mon verbiage.

Eur. — J'y consens: je ne puis rien refuser à ton esprit subtil.

Dic. — " Que les dieux accomplissent tes vœux et ceux que je forme pour Télèphe ... Bon! comme mon esprit s'orne de gentillesses! Mais j'ai besoin aussi du bâton de mendiant.

Eur. — Prends, et " retire-toi de ces portiques."

Dic. – Comme il me chasse de chez lui ! J'ai pourtant encore besoin de bien des choses ! O mon cœur, tiens ferme, demande, importune. Euripide, donne-moi une vieille lanterne usée.

Eur. – Mais, malheureux, qu'as-tu besoin de tout cet attirail ?

Dic. – Je n'en ai pas besoin, cependant je le veux.

Eur. – Sais-tu que tu es bien ennuyeux ? Va-t'en d'ici.

Dic. – Que les dieux te soient propices, comme ils le furent à ta mère !

Eur. – Va-t-en maintenant.

Dic. – Pas encore ; mais donne-moi seulement un petit gobelet dont le bord soit ébréché.

Eur. – Prends et pars ; je te l'ai dit, tu m'importunes.

Dic. – Tu ne sais pas tout le mal que tu me fais ; excellent Euripide, donne-moi seulement une petite marmite dont le fond soit garni d'une éponge.

Eur. – Tu vas m'enlever toute ma tragédie. – Tiens et pars.

Dic. – Je m'en vais. Mais que fais-je ? il me manque une chose ; et si je ne l'ai pas, je suis perdu. Un mot encore, excellent Euripide ! et puis après je pars pour ne plus revenir. Je voudrais quelques feuilles de légumes dans mon panier.

Eur. — Tu me ruines : tiens donc ; voilà mes pièces réduites à rien.

Dic. — C'est tout, je me retire. C'est être trop importun : " Je me ferais haïr des rois. " Ah ! malheureux, je suis perdu ! J'ai oublié justement ce qu'il y a de plus important pour moi. Mon cher petit Euripide, mon bon ami, que je meure, si je te demande encore autre chose après celle-là, celle-là seule. Donne-moi un peu de ce scandix que vendait ta mère.

Eur. — Il fait l'insolent : fermez la porte sur lui."

(Trad. Artaud)

Toute cette scène est une critique piquante et très facile à saisir de la méthode et des procédés dont Euripide avait abusé pour répandre le pathétique dans son théâtre. Au reste, il n'est pas un défaut d'Euripide que n'ait attaqué Aristophane ; il poursuit en lui le pathétique artificiel, la rhétorique subtile, le raisonnement sophistique. Nulle part ces diverses critiques ne se sont produites avec plus de verve et de hardiesse que dans la célèbre comédie des Grenouilles. C'est là qu'Aristophane prend ses conclusions, en quelque sorte, et dit son dernier mot sur le poète dont il s'est fait le censeur. Dans cette pièce figurent surtout Eschyle et Euripide ; Sophocle n'y paraît que sur le second plan. Eschyle est là comme le représentant de l'antique et austère tragédie ; Euripide représente le drame tragique

déchu de son ancienne majesté et compromis par de malheureuses innovations. C'est là le contraste que veut montrer Aristophane : voyons comme il s'y prend.

Les Athéniens ont perdu leurs trois grands poëtes. Bacchus, qui n'a plus personne pour célébrer dignement ses fêtes, descend aux Enfers, on sait sous quel accoutrement, afin d'en ramener un poëte digne de ses fêtes annuelles. Mais lequel d'Eschyle et d'Euripide obtiendra cette faveur ? Là se prépare une grande lutte entre les deux poëtes Eschyle et Euripide. C'est l'œuvre tout entière d'Euripide qui est mise en cause, et Aristophane lui fait un procès complet et en bonne forme. Nous prendrons la pièce au moment où Xanthias, esclave de Bacchus descendu aux Enfers avec son maître, demande à Eaque ce que signifie le bruit qu'on entend.

(Trad. du Professeur).

Xanthias à Eaque. — O Phœbus Apollon ! ta main, donne ta main, que je la baise, et rends-moi la pareille, et par le dieu des étrivières, explique-moi quel est ce bruit là-dedans et ce vacarme d'injures ?

Eaque. — C'est Eschyle avec Euripide.

Xant. — Ah !

Eaq. — Une affaire, une grande affaire est soulevée parmi les morts ; une vraie guerre civile.

Xant. — Et la raison ?

Eaq. — La raison, c'est qu'il y a ici pour les métiers de bon goût et de haute volée, une loi qui veut que le plus habile artiste soit nourri au Prytanée et siège à côté du trône de Pluton.

Xant. — Je comprends.

Eaq. — Jusqu'à ce que survienne un de ses confrères plus habiles que lui ; alors il faut qu'il cède la place.

Xant. — Mais je ne vois pas en quoi tout cela peut troubler Eschyle.

Eaq. — Eschyle avait le trône tragique, comme le premier poète en son art.

Xant. — Et qui l'a maintenant ?

Eaq. — Lorsqu' Euripide arriva ici, il montra ses tours aux voleurs, aux coupeurs de bourse, aux fils perdus, aux crocheteurs de portes, qui sont en nombre chez Pluton ; et ceux-ci, à entendre ses doubles plaidoyers et ses mille tours de force, s'éprirent d'un fol amour et le tinrent pour grand homme. Et lui, tout gonflé d'orgueil, mit la main sur le trône où siégeait Eschyle....

Xant. — Et on ne l'a pas lapidé ?

Eaq. — Non ; mais le peuple cria qu'il fallait un jugement, et qu'on verrait lequel des deux était meilleur poète.

Xant. — Le peuple des coquins ?

Eaq. — Sans doute, et Dieu sait comme il cria.

Xant — Mais Eschyle n'eut donc pas d'alliés pour le défendre ?

Eaq. — Les bons sont en minorité, ici comme là haut.

Xant. — Eh! bien, que va faire Pluton ?

Eaq. — Il va ouvrir la lice, où les rivaux feront éprouver et juger leur talent.

Xant — Et ensuite! Est-ce que Sophocle n'a pas pris à son tour le trône de la tragédie ?

Eaq. — Non pas; en arrivant ici, il embrassa Eschyle, lui donna la main et renonça de lui-même au trône. Maintenant, à ce que disait Climénide, il devait attendre, comme fait l'athlète de réserve, et si Eschyle l'emportait, rester paisible à sa place; sinon, il déclarait soutenir le combat contre Euripide.

Xant — Et de tout cela qu'advient-il ?

Eaq. — Par Dieu, quelques instants encore, et la grande bataille va commencer, et l'œuvre de chacun sera mise dans la balance.

Xant — Quoi! des tragédies à la pesée ?

Eaq. — On apportera les règles et les coudées à mesurer des vers, et les moules à faire de belles briques carrées, et les fils à plomb et les equerres. Euripide prétend disséquer les tragédies morceau par morceau.

Xant — Voilà qui fait, je pense, peu de plaisir à Eschyle.

Eaq. — Eschyle regardait la terre, comme un

taureau en fureur.

Xant. — Et qui sera le juge du combat?

Eaq. — C'est là le difficile. Car les deux rivaux trouvaient ici peu de vrais juges, et Eschyle se défiait même des Athéniens.

Xant. — Sans doute, il voyait parmi eux bien des voleurs.

Eaq. — ..... et bien peu de gens capables de distinguer entre un bon et un mauvais poëte. Aussi viennent-ils s'en appeler à ton maître, comme à un bon connaisseur en poésie. Mais entrons, car lorsque les maîtres ont quelque affaire à cœur, malheur au dos des pauvres esclaves.

Le Chœur. — Sans doute le poëte à la grande voix va sentir au fond de son cœur une colère terrible, quand il verra le poëte babillard aiguiser ses dents pour la bataille, alors une terrible rage va lui tourner les yeux. Et ce seront luttes éclatantes de discours empanachés, éblouissants tours de roue et fine limaille de poésie, quand l'athlète repoussera les mots à haute monture forgés par un puissant génie. Et l'un hérissant le poil épais et rude de l'aigrette qui flotte sur son cou, fronçant de terribles sourcils, va lancer avec éclat des mots solidement martelés, qu'il arrachera tout d'une pièce avec son souffle de géant; puis l'autre, habile artisan de paroles, langue polie et souple à

torturer les vers d'autrui, secouant le frein envieux qui gêne ses mille tours, va déchirer et mettre en pièces l'œuvre d'une laborieuse poitrine.

Euripide. — Non, je ne cèderai pas le trône, cesse de m'exhorter; car je prétends être meilleur poete que lui.

Bacchus. — Eschyle, pourquoi te taire? car tu l'entends.

Eurip. — Il se donnera d'abord un air sombre, comme il aimait à faire là haut dans ses tragédies.

Bac. — Allons, mon ami, ne le prends pas de trop haut.

Eurip. — Je connais bien l'homme, et il y a longtemps que je l'observe, ce faiseur de sauvages, à la voix insolente, dont la bouche fut toujours sans frein, sans loi et sans mesure, infatigable bavard au langage fastueux.

Eschyle. — Est-ce possible, ô fils de la déesse des guérets? Est-ce bien toi qui parles, ô collecteur de caquetages, faiseur de mendiants, et rapetasseur de guenilles? Du moins, tu ne le diras pas deux fois, ou . . . . . .

Bac. — Tout beau! Eschyle, te voilà bien en colère, ne t'échauffe pas à ce point les entrailles.

Esch. — Non, je ne me tairai pas, avant d'avoir montré clairement quel droit il a d'être si fier, ce faiseur d'estropiés.

Bac. — Un agneau, esclaves, vite un agneau noir!

car voici la tempête qui va se déchaîner.

Esch. — Toi qui vas ramasser des complaintes Crétoises, et qui introduis dans l'art des mariages incestueux......

Bac. — Arrête un peu, honorable Eschyle; et toi, malheureux Euripide, fuis au plus vite et sauve-toi de la grêle, si tu es sage, de peur que dans son courroux, te frappant le chef d'une pierre capitale, il n'en fasse jaillir...... le Téléphus. Et toi, Eschyle, calme ton courroux, et d'un cœur plus doux accepte le débat. Il ne faut pas que des poëtes s'injurient comme des boulangères; mais toi, tu fais tout de suite autant de bruit qu'un chêne qui s'enflamme.

Eurip — Je suis prêt, quant à moi, et je ne recule pas à mordre, ou, s'il l'aime mieux, à être mordu; je lui livre les vers, les chœurs, les nerfs de mes tragédies, et par Dieu, mon Pélée et mon Éole, et mon Méléagre, et, pourquoi pas? mon Téléphe aussi!

Bac. — Et toi, que feras-tu? parle, Eschyle.

Esch. — J'aimerais mieux ne pas avoir à disputer où nous sommes. Car la partie n'est pas égale entre nous.

Bac. — Pourquoi donc?

Esc. — C'est que ma poésie n'est pas morte avec moi, tandis que la sienne est morte avec lui, et qu'il a ses armes sous la main. Mais enfin, puisque

tu le veux, je me résigne.

Bac. – Allons, qu'on apporte ici l'encens et le feu, pour qu'avant les plaidoyers, je demande aux Muses de bien juger ce combat. Et vous dites quelque chanson en leur honneur.

Le Chœur. – O vous, les neuf chastes filles de Jupiter, Muses, qui de là haut voyez les subtils esprits de ces ingénieux forgeurs de sentences, s'avancer au combat tout armés de finesses et d'arguments retors, venez contempler la puissance de ces deux bouches habiles dans l'art du beau langage et de la même poésie; car voilà la grande lutte du génie qui va enfin commencer.

Bac. – Et vous aussi, faites tous deux votre prière, avant de parler poésie.

Esch. – Déméter, ô toi qui as nourri mon âme, puissé-je être digne de tes mystères!

Bac. – Et toi aussi, voyons, mets de l'encens sur l'autel.

Eurip. – Volontiers, car autres sont les dieux à qui je m'adresse.

Bac. – Tu as des dieux à toi, de la nouvelle monnaie?

Eurip. – Sans doute.

Bac. – Eh! bien, allons, invoque tes dieux domestiques.

Eurip. — Ether, ma pâture, et vous dieux des langues flexibles, des esprits délicats et des subtiles narines, puissé-je bien réfuter toutes les raisons que j'attaquerai !

Le Chœur — Certes, nous sommes jaloux de savoir en quelle route vont s'engager les deux habiles jouteurs. Leur langue est irritée, leur âme ne manque pas d'audace, ni leur esprit d'ardeur. On peut s'attendre que l'un dira de jolies choses bien limées, et que l'autre arrachant de grands mots avec la souche et la racine, tombera sur son rival et mettra en pièces maint tissu de fine poésie.

Bac. — Mais il faut parler, au plus vite, et tâchez de nous dire de jolies choses, non pas des images, ni rien qui sente le commun des mortels.

Eurip. — Quant à ma personne et à mes vers, je n'en parlerai qu'à la fin ; je commence par mon rival, et je veux montrer que c'était un vantard, un trompeur, et par quelles ruses il trompait ces pauvres gens nourris à l'école de Phrynichus. D'abord il vous plantait là un personnage, Achille ou Niobé, dont on ne voyait pas la figure, vrais décors de tragédie et qui ne soufflaient mot ......

Bac. — C'est bien vrai.

Eurip. — Puis le chœur vous poussait quatre rondes de suite, et les autres restaient toujours muets.

Bac. — Pour moi, j'aimais leur silence, et ne m'y plaisais pas moins qu'au bavardage d'aujourd'hui.

Eurip. — C'est que tu n'étais qu'un sot, je te le dis.

Bac. — Et je le crois volontiers. Mais enfin que voulait cet homme ?

Eurip. — En vrai fanfaron, il voulait que le spectateur attendît sur son banc que Niobé voulût bien dire quelque chose ; et ainsi le drame allait son train.

Bac. — O le coquin ! comme il se jouait de moi. Eh ! bien, Eschyle, pourquoi ces contorsions et ces grimaces ?

Eurip. — C'est que j'ai frappé juste. Puis après toutes ces balivernes, quand le drame était à moitié fini, il lâchait une douzaine de grands mots, des mots refrognés et empanachés, de vrais monstres de mots, comme on n'en avait jamais vu.

Esch. — Hélas ! malheur à moi !

Bach — Silence, Eschyle.

Eurip — Et dans tout cela rien qui se put comprendre.

Bac — Ne grince pas des dents.

Eurip — C'étaient des Scamandres, des fossés, des aigles-griffons sculptés en bronze sur des boucliers, et des mots à donner le vertige, des énigmes à n'y rien voir.

Bac — Par les Dieux, je me souviens que durant une longue nuit sans sommeil, je cherchais quelle espèce d'oiseau ce peut être que le blond-coq-cheval.

Esch — Mais c'est la figure peinte sur les vaisseaux, ignorant que tu es !

Bac — Je croyais moi que c'était Erixis, fils de Philo-

Eurip — Mais était-ce une raison pour mettre [xène. des coqs dans les tragédies ?

Esch — Et toi, qu'y mettais-tu donc, ennemi des Dieux ?

Eurip — Au moins je n'y mettais pas, comme tu fais, ni des coqs-chevaux, ni des cerfs-boucs, tels qu'on les voit peints sur les tapis de Perse. J'ai reçu de tes mains la tragédie toute gonflée, toute boursoufflée de mots pesants ; je l'ai tout d'abord amaigrie et réduite à plus juste point, en l'astreignant au régime des petits mots, des promenades, de poirée blanche dans une décoction bien clarifiée de fines bagatelles et de petits livres. Puis je l'ai nourrie de stances larmoyantes, avec un mélange de Céphisophon. Ensuite, je ne débitais pas au hasard et en désordre, n'importe quelle sottise. Mais tout d'abord, mon premier personnage racontait aux gens l'origine du drame.

Esch — C'était mieux sans doute que de ta contrefaçon [tienne.

. . . .

Sans aller plus loin pour aujourd'hui dans la lecture de cette scène, on peut voir suffisamment par ce qui a été cité comment et sur quels points Aristophane poursuivait Euripide. Il reste à se demander maintenant si ces attaques du poète comique étaient toujours bien légitimes.

Colomb.

21e Leçon.

Euripide jugé par Aristophane.

rédaction correcte sans élégance.

21e Leçon.

Euripide jugé par Aristophane.

On a pu voir, par la lecture qui terminait notre précédente leçon, combien la fiction d'Aristophane est ingénieuse, combien elle est favorable à une discussion complète et presque régulière. Dans ce grand débat, deux écoles sont en présence, qui se critiquent tour à tour : l'école ancienne et la nouvelle. La moyenne y figure elle-même : c'est Sophocle qui la représente. Sophocle, il est vrai, ne paraît pas ; mais on sait qu'il se réserve pour lutter contre Euripide, et au dénouement, quand Bacchus se décide en faveur d'Eschyle et l'emmène sur la terre, c'est entre ses mains que le sceptre tragique est remis.

La forme judiciaire, donnée par Aristophane à la querelle des deux poëtes, était d'ailleurs bien faite pour plaire aux Grecs. On connaît leur goût prononcé pour les procès et les plaidoyers contradictoires. Les comiques aimaient, pour cela, à en mettre dans leurs pièces. Aristophane l'a fait plus d'une fois avec bonheur : témoin le dialogue entre le Juste et l'Injuste, dans les *Nuées* ; le plaidoyer de la Pauvreté contre Blepsidème et Chremyle, dans le *Plutus* ; enfin, et

surtout, la pièce entière des Guêpes. La tragédie elle-même se complaisait dans cette imitation des habitudes du barreau athénien. Ainsi, Eschyle qui blâme Euripide de d'avoir fait usage des longues discussions, est tombé le premier dans la faute qu'il reproche à son rival. La scène principale de ses Euménides, cette scène si solennelle et si tragique, n'est à vrai dire qu'une scène de procès. Il y a quelque chose de semblable dans le Prométhée, à la fin de la pièce, quand le Titan lutte avec tant de courage contre le ministre du dieu injuste, qui l'opprime. De même Sophocle, dans l'Ajax, établit une délibération en forme entre les princes grecs, pour décider si on accordera, ou non, au héros mort les honneurs de la sépulture. Mais celui qui a plus souvent qu'aucun autre, recouru à ce moyen pour captiver l'attention du public, c'est Euripide. On trouve chez lui, soit de véritables plaidoyers avec accusation et défense, soit des controverses philosophiques sur des sujets de morale ou de politique. Ainsi Hippolyte accusé se défend devant son père de la même façon qu'il se défendrait devant un tribunal; et Hélène, dans les Troyennes, accuse Hécube comme elle l'accuserait devant un juge. Ailleurs, la discussion prend un caractère plus général. Telle est, dans la Médée, la déclamation de Médée contre le mariage, et celle de Jason contre les femmes, comme aussi celle

de Thésée dans les *Suppliantes*. Cette dernière a même quelque chose de particulier : on y voit une dissertation politique sur les avantages et les inconvénients des diverses espèces de gouvernement. C'est ainsi que dans l'*Iphigénie* Ménélas défend la raison d'Etat contre Agamemnon, qui défend les sentiments de famille. Enfin, dans une pièce aussi perdue, mais qui nous est connue par de nombreux fragments, dans l'*Antiope*, on voyait deux jeunes princes disputant à loisir, l'un sur la musique et les arts de l'esprit, l'autre sur la gymnastique et les exercices du corps.

Lors donc qu'Aristophane représente Euripide engagé lui-même dans un débat semblable à ceux où ce poète aimait à engager ses personnages, la satire ne tombe pas à faux : le trait, au contraire, est excellent, et va droit à son adresse. Maintenant, toutes les critiques d'Aristophane ont-elles le même à-propos, et parcequ'il observe les formes de la justice, peut-on dire qu'il est juste en tous points ? assurément non. Dans cette censure des ouvrages d'Euripide, la malveillance perce partout : le poète comique parle sans cesse des défauts, et jamais des mérites de son adversaire ; ou bien s'il parle des mérites, c'est sur un ton d'ironie si cruel, qu'il lui fait plus de mal encore en paraissant le défendre que lorsqu'il l'attaque ouvertement. Pour avoir la vérité sur Euripide, il faut donc laisser là

Aristophane, et interroger Euripide lui-même.

Euripide est, de tous les tragiques grecs, celui qu'il nous est le plus aisé de bien juger. Car c'est celui dont il nous reste et le plus de pièces, et aussi, ce qui est fort important, les pièces les plus diverses. Nous avons de lui près de vingt tragédies dont la plupart offrent, soit pour la composition dramatique, soit pour le détail de l'exécution, des caractères tout différents. Un examen attentif de ces tragédies nous prouve que plusieurs des reproches d'Eschyle ne sont pas sans fondement. Ainsi, Eschyle a raison quand il accuse son antagoniste d'avoir abaissé la muse tragique. Lui, qui avait imité Homère et montré, dans ses trilogies, quelque chose de l'unité épique, il s'indigne justement contre son successeur, qui, infidèle à ses exemples, abandonne les vieilles traditions de l'art dramatique, et le dégrade par de frivoles ou de coupables innovations. Euripide, en effet, ne fit pas de trilogie, ou s'il en fit, il n'en fit qu'une, celle des Troyennes, de l'Alexandre et du Palamède. De cette façon, la tragédie perdit chez lui sa ressemblance avec l'épopée, et par suite la majesté même que cette ressemblance lui donnait. Il changea également le caractère du drame satyrique en le rapprochant outre mesure de la tragédie. L'Alceste en est une preuve suffisante et authentique.

Mais non seulement le théâtre d'Euripide

diffère du théâtre ancien pour l'art de composer et d'ordonner les pièces, il en diffère aussi pour la manière d'arranger les vieilles légendes: Euripide se permet sans cesse de changer les fables. Est-ce toujours une faute? nous ne le pensons pas. Les sujets qu'il traitait avaient été si souvent traités avant lui, qu'il était obligé, pour être intéressant et original, de les renouveler. Quand on pense que dans l'espace de quatre-vingts ans, on avait représenté peut-être dix Médées, et autant d'Œdipes, il faut avouer que le poëte qui reprenait les mêmes sujets avait bien le droit pour varier un peu, d'introduire quelques caractères nouveaux, quelques nouveaux incidents. Malheureusement, si Euripide a bien fait de changer et de rajeunir quelques fables usées, il y en a d'autres qu'il aurait dû conserver. Telle est la fable de l'enlèvement d'Hélène: au récit d'Homère, il a préféré à tort la fiction ironique de Stésichore, qui suppose, dans sa Palinodie, que le fantôme seul d'Hélène alla à Troye et que sa personne resta en Egypte. Il a, de même, transformé complètement l'histoire d'Electre dans la pièce de ce nom. Si bonne que fût sa méthode, il devait en user plus sobrement. D'ailleurs, cette méthode, même bien employée, avait un inconvénient, c'était de nécessiter quelques explications préliminaires, pour ne pas causer au public ignorant

une trop grande surprise. De là les Prologues. Les Prologues répondent à peu près à ces préfaces que l'on met en tête de certains livres pour avertir les lecteurs qu'on s'écartera, dans le cours de l'ouvrage, des traditions reçues. Dans les pièces d'Euripide, ces sortes d'avant-propos n'ont pas toujours leur juste excuse; on pourrait souvent les retrancher au profit même de l'intérêt dramatique.

Aristophane est donc, jusqu'à un certain point, autorisé à blâmer sur ce sujet Euripide; mais faut-il le condamner tout-à-fait, et ne doit on savoir aucun gré au grand tragique de la souplesse avec laquelle il a su faire valoir ses innovations? Nulle part son talent ne paraît avec plus d'éclat que dans les pièces qui semblent, soit par la fantaisie de la fiction, soit par la vulgarité des mœurs et des personnages, se prêter le moins au sérieux et au pathétique de la tragédie. Ainsi le sujet des Bacchantes, qui nous offre un prince luttant contre un dieu, et déchiré par sa propre mère, ne paraît propre qu'à inspirer un chant assez court, et d'un lyrisme bizarre. D'un autre côté l'Ion, par l'étrangeté de certaines situations, semble se rapprocher de la comédie, ou tout au moins de ce que nous appelons le drame bourgeois. Et cependant l'Ion et les Bacchantes sont au nombre des plus belles pièces d'Euripide.

Les Bacchantes ont eu, dans l'antiquité, une réputation qui aujourd'hui même n'a pour nous rien de surprenant ; et pour l'Ion, c'est une des plus charmantes et des plus pures créations du théâtre ancien. Voilà le parti qu'Euripide savait tirer des sujets les plus ingrats. Aristophane ne parle pas de ce rare mérite. Il devait cependant, s'il voulait paraître impartial, ne point passer légèrement sur d'aussi grandes et d'aussi précieuses qualités.

Toutefois il a encore raison quand, par la bouche d'Eschyle, il accuse Euripide, d'avoir, en même temps qu'il amoindrissait les sujets, amoindri aussi les personnages. Les dieux, chez Euripide, figurent souvent, comme chez Eschyle, comme chez Sophocle ; mais avec moins de grandeur. Leur intervention est tardive, souvent maladroite. Dans Sophocle, l'apparition de la divinité est ordinairement préparée : on parle d'elle dans tout le reste de la pièce ; son action s'y fait partout sentir ; quoique invisible, elle y est vraiment présente. Aussi, quand elle descend sur la scène elle n'étonne pas ; car elle y était attendue. Dans Euripide, au contraire, la venue des dieux est toujours imprévue ; elle n'a plus le même à-propos. La tragédie d'Euripide n'est pas, comme celle de ses devanciers, toute remplie de la majesté divine ; elle est moins religieuse, moins

simple, moins sublime.

Mais ici encore le blâme doit être tempéré par des louanges. De ce que, chez Euripide, les dieux tiennent moins de place, de ce que les hommes pensent moins ——— à eux, et souvent même les accusent, il s'ensuit que ses personnages ont une vie plus indépendante, plus personnelle, plus dramatique: ce que la tragédie perd, chez lui, en dignité, elle le gagne en pathétique. On n'a plus le drame divin, mais on a le drame humain; la fatalité est dominée ou éclipsée par la passion. La passion, voilà le dieu qui remplit les pièces d'Euripide.

Cet empire de la passion se montre surtout dans les rôles de femmes. Eschyle se vante de n'avoir pas représenté une seule femme amoureuse; pour Sophocle, il en a représenté quelques-unes, comme Déjanire dans les Trachyniennes. Mais c'est principalement à ces peintures que s'est arrêté Euripide. Euripide semble avoir mieux connu les femmes que Sophocle et Eschyle; il y a dans ses caractères autant de vérité que de vivacité et d'énergie. C'est là un titre de gloire dont Aristophane aurait bien dû lui tenir compte. Mais Aristophane ne songe qu'à se divertir aux dépens du poète défunt. Son injustice perce partout, et particulièrement à l'endroit où, louant Eschyle d'avoir inspiré le

patriotisme, il semble ignorer qu'Euripide a cherché à l'inspirer lui-même : son silence sur ce point est une nouvelle perfidie. Si Euripide, en effet, a peint des personnages faibles et succombant sous le poids du malheur, il en a peint aussi de forts et de courageux. Dans les *Suppliantes*, par exemple, la conduite de Thésée est tout-à-fait celle d'un héros ; le rôle d'Agamemnon, dans l'*Iphigénie*, est aussi grand qu'il est touchant ; et Hippolyte, dans la pièce de ce nom, est vraiment un caractère noble et fièrement dessiné. Mais c'est surtout dans les caractères de femmes qu'Euripide a été heureux.

Il est accusé par Eschyle, dans les *Grenouilles*, de corrompre la morale publique et d'enseigner le vice. Et en effet, il n'a pas craint de représenter quelquefois la passion dans ses plus coupables excès ; mais il a représenté aussi les bons sentiments de la femme, ceux qui lui font le plus d'honneur. C'est ainsi qu'il a montré, outré même, dans son *Erechthée*, l'amour de la patrie. L'orateur Lycurgue, rapportant dans son discours contre Léocrate le passage où une mère consent à sacrifier sa fille pour l'intérêt de l'Etat, n'hésite pas à le rapprocher des mâles chants de Tyrtée ; et ce rapprochement semble assez légitime. Bien plus cette mère qui énumère si froidement les raisons

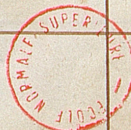
qu'elle a de livrer sa fille, et qui la livre enfin avec tant de calme, est un peu au-dessus de la nature humaine. Ici Euripide a exagéré dans le sens d'Eschyle. Mais Macarée, qui se dévoue avec tant de calme et d'abandon, est à l'abri de tout reproche. Et Alceste, et Iphigénie, ne sont-elles pas admirables? Ce mélange de force et de grâce, de regret et de résignation est quelque chose de ravissant. Et Andromaque, ne nous offre-t-elle pas l'expression la plus intéressante de l'amour maternel? Toutes ces femmes ne sont pas, comme on voit, des Sthénobées: il y en a en qui l'on trouve, et les plus généreuses et les plus pures vertus. Eschyle a donc tort d'être si absolu et si sévère dans ses arrêts: tant de créations pleines de charme auraient dû faire excuser celles où le poète n'a pas su garder la même retenue. S'il y a beaucoup à critiquer dans Euripide, il y a aussi beaucoup à louer. Comme tous les génies puissants, qui ont beaucoup produit, il a des endroits faibles. On trouve chez lui des tragédies mal conçues, des tirades froides et déplacées, du mauvais goût; mais à côté de ces imperfections, il y a de belles conceptions, des traits de génie, des scènes d'une pureté suave, d'un idéal sublime.

Ce qu'il y a de vrai dans la critique d'Aristophane, c'est qu'Euripide, pour la grandeur de l'action,

pour la simplicité de la fable, pour le bon goût dans le style, est au-dessous de ses prédécesseurs : la tragédie descend avec lui des hautes régions où l'avait maintenue Sophocle : et cependant Euripide est encore un écrivain classique. On peut se rapporter là-dessus au jugement des Athéniens : de tout temps, ils l'ont mis au nombre de leurs grands tragiques ; il en est, à leurs yeux, le dernier, mais enfin il en est. Lycurgue, ce même orateur que nous venons de rappeler, ne fit-il pas porter par le peuple d'Athènes un décret par lequel il était décidé qu'un exemplaire d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide serait déposé dans le temple de Minerve, et que tout près du temple, dans l'enceinte de l'Acropole, on leur élèverait à chacun une statue ? Ces statues existaient encore plusieurs siècles après : Pausanias les a vues. Voilà donc Euripide placé par ses concitoyens à côté des deux grands représentants de la tragédie grecque.

Si l'on veut un autre témoignage on a celui d'Aristophane lui-même. La violence de ses attaques prouve justement le cas qu'on faisait du poète qu'il dénigre ; on ne poursuit pas avec tant d'opiniâtreté un ennemi médiocre et sans renom ; Aristophane le prend à partie

. . . . "Comme un noble adversaire



Sur qui tout son effort lui semble nécessaire:
Et ses coups contre lui redoublés en tous lieux
Montrent qu'il ne se croit jamais victorieux.

Après Euripide, l'histoire de la tragédie n'offre plus un seul grand nom ni à Athènes ni à Rome. Euripide clot la liste des grands tragiques: les Agathon, les Théodecte, les Lycophron, les Pacuvius et les Attius ne font que marcher sur les traces des trois immortels poëtes du siècle de Périclès. Il est arrivé pour la tragédie ce qui arrivait en Grèce pour toute œuvre d'art. Quand un artiste de génie avait rencontré l'accord qu'il poursuivait de la forme avec l'idéal, un sentiment unanime consacrait ce modèle; son œuvre devenait une sorte d'exemplaire; et tout ce qu'on y remarquait devenait règle et loi essentielle de l'art. C'est ainsi que le Jupiter de Phidias resta, pour les sculpteurs, le type consacré du roi des dieux, et que le Parthénon servit de modèle à tant de temples bâtis après. De même la tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, devint le modèle, le type de toutes les tragédies qui se firent après eux; un moule parfait était trouvé; on n'y fit presque aucun changement. Telle fut la destinée de la tragédie.

Celle de la Comédie fut un peu différente. Au lieu de se reproduire elle-même, la Comédie ancienne se transforma. Il n'y a pas de tragédie moyenne; il y a une moyenne et une nouvelle Comédie. C'est l'étude de ce second âge du drame Comique qui nous occupera principalement dans la prochaine leçon.

Le Renard. (5.)

22e Leçon.

De la comédie moyenne.



rédaction d'une netteté plus apparente que réelle. J'ai eu trop de corrections à faire, trop de lacunes à combler.

22e Leçon.

De la comédie moyenne.

La comédie moyenne, dont nous allons nous occuper, est, dans l'histoire de la comédie attique, une phase trop long-temps négligée et méconnue. Le professeur qui a le plus contribué à renouveler l'esprit de l'ancienne critique à l'égard de la comédie athénienne, G. Schlegel, dans la septième leçon de son Cours de littérature dramatique, croit s'être acquitté envers elle par deux ou trois pages de jugements dédaigneux: il ne voit dans cette période de l'histoire de la comédie que des essais, que des talents sans caractère et sans originalité. Cette opinion a eu plus d'influence qu'elle ne le méritait sur les successeurs de l'éminent critique. Mr. Benoit, lui-même, dans son travail sur Ménandre, préoccupé qu'il est de son poëte, et de l'opposition qui s'offre naturellement à l'esprit entre la comédie ancienne et la comédie nouvelle, s'est montré peut-être un peu injuste pour la comédie moyenne; Mr. G. Guizot s'est laissé aller à la même prévention.

Cependant les anciens eux-mêmes, dont un alexandrin, Platonius, nous a conservé les opinions à ce sujet dans son résumé sur la Comédie, les

anciens ont tous distingué trois phases dans l'histoire du drame comique chez les Grecs, l'ancienne illustrée surtout par les noms que cite Horace :
« Eupolis atque Cratinus, Aristophanes que poetæ »
la moyenne, et la nouvelle. Dans la seconde, on cite cinquante-sept noms de poëtes comiques, et Athénée atteste qu'il a eu sous les yeux plus de huit cents comédies.

Une telle phase de la comédie grecque ne peut être regardée comme une simple période de transition. Elle est quelque chose de plus, sans marquer encore la constitution définitive de la comédie ; car ce que Varron dit des langues « linguæ usus semper est in motu » est vrai des littératures ; elles sont toujours en mouvement. Sans doute les limites qui séparent la comédie moyenne de l'ancienne et de la nouvelle ne peuvent être déterminées avec autant de rigueur et de précision que les frontières de deux pays voisins, ou que la date d'une loi qui corrige ou supprime une autre loi. Mais en se plaçant, pour ainsi dire, au centre de ce mouvement, il est difficile d'en méconnaître l'importance. Ainsi on voit qu'Antiphane meurt à soixante-quatorze ans, après avoir fait trois cent soixante-cinq, ou plutôt (ce dernier chiffre est mieux établi) deux cent trente comédies. On sait de plus qu'Eubulus avait composé cent quatre comédies ; Anaxandride, soixante-cinq ; Alexis,

quarante-cinq; le nombre de celles d'Amphis est inconnu; mais on a les titres de vingt-six de ses comédies.

Il y avait donc une école particulière d'une fécondité qui tiendrait du prodige, si elle ne s'expliquait par quelques changements dans la représentation, notamment par l'étendue déjà moindre des pièces : nous avons annoncé ce fait dans notre étude du Plutus. Au temps d'Aristophane, on ne représentait que trois comédies à la fois : après le Plutus, on en représentait cinq. (1) Elles devaient donc être moins longues ; c'est ce qui explique la fécondité d'Antiphane, sans la rendre moins admirable. Cela s'accorde d'ailleurs avec un autre fait bien attesté : le chœur a disparu de la comédie, ou n'a qu'un rôle accessoire et borné.

De plus, il est probable qu'alors déjà les femmes étaient admises aux représentations : de là un surcroît de décence imposé aux poëtes comiques. D'un autre côté, le masque devient la règle du théâtre ; il est constant. Il y a le masque du parasite, et du parasite de chaque pays, de chaque âge ; celui du père, de l'esclave, du soldat fanfaron, tous, ou presque tous décrits par Julius Pollux dans son Onomasticon. Ces changements ne suffisent-ils pas pour qu'il soit permis de caractériser par un nom nouveau une phase si évidemment nouvelle de la Comédie grecque ?

(1) Voir l'argument grec du Plutus, et le Corpus Inscrip. gr. p. 229-231.

×

Les sujets eux mêmes n'offrent pas moins de nouveauté: la plupart ont été ou peu traités ou inconnus jusque là. Les énigmes, ou griphes (qui diffèrent en ce que les uns sont des interrogations, et les autres des narrations) deviennent alors un élément régulier du dialogue comique. La critique des philosophes sera désormais plus pénétrante. Au lieu d'envelopper toute philosophie dans une commune et grossière satire, elle s'attaque distinctement à telle ou telle école, aux Pythagoriciens, aux Académiciens; elle compte un peu plus sur l'érudition des auditeurs; la critique des poëtes se prolonge avec moins d'originalité peut-être, mais avec une finesse que d'assez nombreux fragments nous laissent apprécier. D'un autre côté, on voit se dessiner plus nettement le caractère du parasite, commensal et flatteur du riche voluptueux. De là ces longs développements gastronomiques, qui ne sont pas à comparer avec ceux de l'ancienne comédie; de là ces descriptions étendues de pêcheurs, de marchandes de poissons. L'imitation Sicilienne est ici incontestable. Depuis longtemps Epicharme avait fait paraître le parasite sur le théâtre de Syracuse, où le commerce et la guerre avaient tour à tour conduit les Athéniens. Peut-être la comédie moyenne prit-elle aussi chez les Siciliens des leçons d'honnêteté; car la comédie Sicilienne avait en cela beaucoup prévenu la comédie attique.

dans Epicharme, on ne trouve guère cette indécence de langage qui salit trop souvent les plus belles pages d'Aristophane; à moins que les grammairiens de qui nous tenons nos fragments n'aient omis à dessein les vers obscènes, ce qui n'est pas probable: ils ont dû citer sans scrupule tous les vers, quels qu'ils fussent, qui pouvaient leur servir d'exemple aux règles de la grammaire.

Enfin, le Soldat fanfaron était peu connu du temps d'Aristophane, alors que dans les états grecs l'emploi de mercenaires était l'exception; plus tard cet usage est devenu la règle, et l'on sait avec quelle éloquence Démosthène le flétrit. C'est à peine si l'on pouvait pressentir ce personnage dans Lamachus et quelques autres soldats qui avaient la manie de la guerre, mais jointe au patriotisme.

Ainsi la comédie moyenne représente un genre à part. On y trouve, en quelque sorte, une tenue plus décente, moins de personnalités, plus de précision et de bon goût. Les caractères se dessinent plus nettement; le masque indique une étude plus générale du personnage; car il ne faut pas oublier qu'en grec masque et personnage sont synonymes et s'expriment tous deux par le seul mot πρόσωπον, comme en latin par persona: ce sont deux nouveautés corrélatives dans la moyenne comédie; l'une est comme

le symbole de l'autre.

Cependant cette nouvelle phase de la comédie est-elle une apparition subite ? A-t-elle les caractères d'une révolution ? non assurément ; la comédie a changé avec la société, et comme la société, c'est-à-dire lentement. On peut suivre, pas à pas, la transition des deux écoles, ou d'un poète à l'autre, ou dans un seul et même poète. Les quatre poètes que la didascalie du second Plutus nous nomme comme les concurrents d'Aristophane, figurent aussi sur les rôles de l'ancienne comédie : preuve évidente que l'on passe de l'ancienne à la moyenne sans s'en apercevoir. Dans le répertoire de Platon le comique, on comptait environ dix pièces dans le genre de la comédie moyenne. Aristophane se continue par son fils Araros, sous le nom duquel il a publié le Cocalos, signalé comme un des premiers modèles de la nouvelle comédie : voilà les trois écoles réunies. Enfin Eubulus est indiqué par Suidas comme limitrophe entre la comédie ancienne et la moyenne.

Il en est des sujets comme des auteurs. Les sujets politiques restent dans la comédie moyenne, mais en s'y transformant, en y prenant une forme plus générale, plus étrangère à la grossièreté des satires personnelles. En voici un exemple pris dans une comédie d'Héniochus, intitulée les Villes, à ce que l'on suppose

„ Je vous dirai tout à l'heure le nom de chacune d'elles. A les prendre en masse, ce sont des villes de tous les pays depuis longtemps atteintes de folie. Peut-être quelqu'un va-t-il me demander pourquoi elles sont toutes réunies ici ? je vais vous l'apprendre. D'abord l'espace qui s'étend autour d'elles, c'est Olympie: figurez-vous que cette scène est celle où se célèbrent les spectacles publics. Bien ! Mais que viennent faire à Olympie les villes que voici ? elles sont venues offrir des sacrifices à la liberté. Mais cette pieuse action une fois accomplie, l'imprudence les invite à sa table, et les gardant longtemps chez elle, les corrompt de jour en jour. Il y a là deux femmes qui ne les quittent pas, et qui les jettent dans le plus grand trouble. L'une s'appelle Démocratie, l'autre Aristocratie. Ces femmes ont souvent entraîné les villes dans tous les désordres de l'ivresse. „

(Trad. de G. Guizot)

On le voit, c'est une discussion politique, l'antithèse de la démocratie et de l'aristocratie, comme dans Aristophane; seulement le ton est plus élevé à la fois et plus honnête. Ce fragment d'Heniochus rappelle les Villes d'Eupolis, où figuraient les villes tributaires d'Athènes, et les Iles d'Aristophane, qui se rattachent à la même pensée comique. Platon le Comique avait composé une comédie intitulée Hellas, ou les Iles ; d'autres pièces avaient pour titre

l'Alliance, la Paix. Tout prouve que la transition de l'ancienne comédie à la moyenne n'a pas de date.

Parmi les sujets que l'on pourrait appeler sociaux, si l'ancienne comédie nous offre les Perses de Phérécrate, où l'on retrouvait l'éternel problème de la richesse et de la pauvreté, et la fiction de l'âge d'or ; les Plutus de Cratinus, le Plutus d'Archippus, qui représentait un pauvre devenu riche à force de travail, les deux Plutus d'Aristophane, déjà le dernier représenté, comme on sait, sous la moyenne comédie ; et le Plutus de Nicostrate, les Riches d'Antiphane ; ce même sujet du Plutus se cache évidemment sous les titres de Trésor (Anaxandride), l'Avare (Philippe et Alexis). Plus tard, au temps de la nouvelle comédie, Philémon, qui se trouve sur la limite de la moyenne, compose la Rhodienne, ou la mendiante ; et ce titre rappelle les Mendiants de Callicrates. C'est encore sous la nouvelle comédie que parut l'Avare de Dioxippe. Nous sommes ramenés à la moyenne par le "mourant de faim" de Timothée. Hercule y était représenté malade, et Silène lui donnait un lavement sur la scène. Antiphane avait fait une pièce intitulée les Riches, dans laquelle se trouve le morceau suivant sur les accapareurs, morceau curieux de tout point, qui montre combien l'homme a peu changé depuis le temps qu'il s'agite :

" Euthynus avec ses sandales, son cachet et ses

cheveux parfumés, ruminait en soi je ne sais quelle affaire. Phénicides et son cher ami Tauréas, les gourmands émérites que vous connaissez, capables d'avaler jusqu'aux rognures de la poissonnerie (?), mouraient d'envie rien qu'à le voir, et supportaient cruellement de sentir leur ventre à jeun. Ils allaient et venaient autour de lui, répétant que c'est chose odieuse, insoutenable, que quelques Athéniens accaparent la mer, et fassent pour eux seuls tant de dépenses, tandis qu'il ne vient plus au Pirée une miette de fricot. A quoi bon alors nos préfets des îles? La loi devrait empêcher cela, et donner une escorte aux [bateaux de] poissons. Au contraire, voilà que Micion vient de faire rafle sur les pêcheurs; Diogiton les a persuadés de porter tout chez lui. Ce n'est vraiment pas d'un bon citoyen d'avaler pour son compte une si grosse part. On ne voit chez les gens que noces et brillants festins.»

(Trad. de M. Egger).

Cette croyance aux accapareurs, qui dans tous les temps a jeté l'inquiétude et le trouble chez le pauvre peuple, se retrouve dans d'autres écrivains de l'antiquité, notamment dans Pétrone: « Aediles qui cum pistoribus colludunt: serva me, servabo te. Itaque populus minutus (le pauvre petit peuple) laborat; nam isti majores maxillae semper Saturnalia agunt.[1] »

Des sujets de la Comédie, passons aux personnages, en commençant par le personnage éminent de cette époque,

ch. 44.

(1) Un peu plus loin (49) Julius Proculus, pour conserver son crédit, "auctionem faciet rerum supervacuarum" Dion Cassius (LV. 8) parle de gens qui incendiaient leur maisons pour ne pas payer leurs dettes.

— le parasite, compagnon naturel du riche. Il est Sicilien, comme nous l'avons dit; mais il est aussi Athénien. Il y avait à Athènes une institution singulière dont nous parlent Plutarque (Vie de Solon, 24) et Athénée (6, 233) elle faisait des parasites les convives des dieux. Des hommes choisis parmi les bâtards, les gens sans famille, sans amis, abandonnés, étaient nourris dans les temples, et particulièrement dans le temple d'Hercule, où ils recevaient de la soupe et du pain seulement aux jours de fêtes. Tirés au sort, ils venaient au jour fixé prendre leur part; et l'on condamnait à une amende ceux qui n'y venaient pas; "car c'était mépriser la charité publique." Ceux qui venaient trop souvent étaient également condamnés; "car c'étaient des ambitieux." De plus c'était l'archonte-roi lui-même qui était préposé à la surveillance de ces repas.

Ainsi la vie de parasite n'était pas chose nouvelle à Athènes. C'était une institution bien ancienne, consacrée par la religion, qui faisait en quelque sorte hommage aux dieux de la charité publique. Non seulement les parasites étaient soumis à des réglements sévères, mais c'était un honneur d'avoir été admis aux repas du temple d'Hercule. Athénée raconte que l'on gravait les noms des parasites à côté de ceux des plus hauts ~~magistrats~~.

Sorti des temples, pour devenir le commensal de

simples particuliers, le parasite tomba bientôt sous la justice sévère des poëtes comiques. On le trouve déjà dans Eupolis (Κόλακες), sous un nom qu'il va bientôt perdre, mais avec des traits qui n'ont guère changé:

(Athénée, VI, p. 236, E.)

« Non, il faut vous dire la vie que mènent les flatteurs. Sachez d'abord qu'en toute chose nous sommes gens de bon ton. L'esclave qui nous suit n'est pas le nôtre d'ordinaire, mais il est toujours un peu nôtre (?). J'ai deux beaux costumes que vous voyez, l'un est pour la promenade à l'agora: là, le premier niais que j'aperçois, si c'est un riche, je le suis de près. Que mon richard dise un mot, j'abonde en éloges; ce qu'il a dit me fait pâmer de plaisir. Puis nous allons dîner, chacun de son côté, au ratelier d'autrui, où il faut bien que le flatteur débite force belles choses, sous peine d'être mis dehors. Quant à moi, je sais ce qu'il en coûta au pauvre Alcestor, pour un mot trop salé: un esclave le mit à la porte, et le livra, pourvu d'un bon carcan, au fouet d'Akneus. »

(Trad. de M. Egger).

C'est bien là le personnage que l'on retrouve dans les *Aïeux* d'Antiphane (Athénée, VI, 238):

« Tu sais que la fierté n'est pas mon faible. Mes amis me trouvent toujours enclume pour recevoir les coups, foudre pour les donner, éclair pour aveugler, vent pour emporter un homme, corde pour l'étouffer, volcan pour ouvrir les portes, sauterelle pour bondir, mouche pour manger sans invitation, toujours au fond du puits,

toujours là pour agir au premier signe sans regarder devant moi, quoi qu'on me demande, étranglement, meurtre ou faux témoignage. Aussi m'appelle-t-on la foudre; mais je m'inquiète peu des quolibets. Mes amis savent que leur ami prouve son mérite autrement que par des paroles. »

(Trad. de Mr. Egger).

Malgré l'ignoble servitude qu'il accepte pour vivre, le parasite est fier cependant; témoin celui de Timoclès dans la pièce de Dracontion (Athénée, VI. 237):

« Et je laisserais, moi, médire du parasite? Non, par Dieu, car il n'y a pas dans ce monde une race plus utile. S'il est honorable de faire à tous bonne compagnie, le parasite passe sa vie à ce métier (ou bien, le parasite est la perfection de l'humanité). Aimez-vous? il aime comme vous sans la moindre façon. Avez-vous quelque affaire? il est là, prêt à tout besoin; admirable surtout à louer ses amis: c'est ainsi, dira-t-il, qu'on doit louer ses amis, quand on aime le plaisir du festin sans la dépense. Quel homme, ou plutôt quel héros, quel dieu oserait blâmer une telle vie? Mais, pour ne pas en parler une journée entière, voyez quelle estime on fait de leur métier! Leur vertu reçoit la même récompense que les vainqueurs d'Olympie: on les nourrit gratis: en effet, partout où l'on mange sans rien payer, n'est-ce pas le Prytanée? »

(Trad. de M. Egger).

Les parasites vont plus loin; ils cherchent leurs ancêtres jusque dans la plus haute mythologie, parmi les

*(Iliade, 17e chant. Podès, compagnon de table d'Hector).

héros, dans l'Olympe même.* Voici en effet une tirade de Diodore, dans son Ἐπίκληρος (Athénée, VI. 239. B): « Je veux vous montrer clairement que c'est là une grande institution, une invention des dieux, tandis que tous les autres arts sont nés de l'industrie humaine. L'inventeur de notre métier, c'est Jupiter Philius, le plus grand de tous les dieux, chacun le sait. C'est lui qui entre dans les maisons pauvres ou riches, peu lui importe; et, partout où il voit un lit bien couvert, et devant une table bien pourvue, il se couche proprement avec les convives, prend sa part du dîner, boit et mange, et s'en retourne chez lui sans rien payer. C'est là précisément ce que je fais. Quand je vois les lits couverts, la table servie, et la porte ouverte, j'entre en silence, je me fais petit pour ne pas gêner mon voisin, et quand j'ai pris ma part de tout le service, quand j'ai bien bu, je me retire chez moi à la façon de Jupiter Philius. Veut-on une preuve plus claire encore que ce métier fut de tout temps glorieux et estimé? Notre ville honorant Hercule par de brillants sacrifices dans tous les bourgs, n'a jamais exclu de ces sacrifices les parasites du Dieu; et, pour ces fonctions, elle ne prend même pas les premiers venus; elle choisit avec soin douze citoyens de haute naissance, ayant biens fonds et bonne renommée. Depuis, à l'exemple d'Hercule, de riches citoyens ont invité à leur table des parasites choisis, non parmi les plus beaux,

mais entre les plus habiles à flatter, à louer toujours. Quand on lui lance au visage un rot de raifort ou de poisson pourri, il doit dire que le dîner du maître exhale la violette et la rose; et si le maître pète à côté d'un parasite, notre homme approchant le nez lui demandera chez qui il achète ce parfum. C'est par ces insolent abus qu'on a fait une honte d'un métier noble et honorable. »

(Trad. de M. Egger)

Ainsi le métier de parasite, s'il est d'origine sicilienne, est aussi de tradition attique.

Voulons-nous maintenant des caractères étudiés plus à fond, qui tiennent plus au cœur humain lui-même? La comédie moyenne nous offre son Misanthrope, que nous annonçait déjà le Μονότροπος de Phrynichus (Ancienne Comédie); c'est le Timon d'Antiphane, le Μισοπόνηρος, véritable Alceste "aux haines vigoureuses" pour les méchants. Il se montre tout entier dans cette étrange boutade que lui prête Antiphane:

« Les Scythes ne sont-ils pas les plus sages des hommes, lorsqu'à leurs enfants qui viennent de naître, ils donnent à boire le lait des vaches et des cavales? Loin d'eux les sorcières de nourrices, loin d'eux les gouverneurs! Car il n'y a pas de plus grand fléau, après les accoucheuses, bien entendu. Y a-t-il en effet rien de plus méchant que celles-ci, du moins après les prêtres-mendiants de Cybèle? Cette dernière espèce est bien la plus détestable que je connaisse, à moins, par Jupiter, que l'on ne mette encore au dessus celle des pêcheurs, moins abominable cependant que celle des banquiers. Cette race est la plus exécrable de toutes. »

Ce n'est pas tout : il y avait encore un Μισόγυνος d'Eubulide; un autre d'Ophélion, tous deux poètes de la comédie moyenne ; un Dyscolos de Mnésimaque, où l'on croit reconnaître quelque ancêtre du célèbre grammairien. Ici encore il y a donc progrès et continuité d'une période à l'autre; mais le personnage du Médecin est peut-être une acquisition plus vraiment originale de la moyenne comédie. On le trouve, il est vrai, dans les farces populaires de l'ancienne Grèce, et surtout de Lacédémone ; mais il ne paraît pas dans l'ancienne comédie. Il semble que l'école d'Asclépiade, si dignement représentée par l'illustre Hippocrate, et d'ailleurs toujours composée des médecins les plus vertueux et les plus austères, fût protégée contre la satire comique par une sorte de respect religieux. Mais dans la deuxième période de la comédie, le médecin devient un de ses personnages de prédilection. Une comédie d'Alexis était intitulée Ἴασις (mais d'autres lisent Ἰάσων, et ce serait alors la parodie d'une tragédie). On cite un Médecin d'Antiphane, un autre d'Aristophon, dont Athénée nous a conservé un fragment (VI. 233).

A côté du médecin, il faut citer le Φαρμακόμαντις, ou devineur à l'aide de drogues, d'Alexis; un autre de Mnésimaque; un Λιμός, dont une scène rappelle le Malade imaginaire; un Ἀσκληπιάδης,

titre qui semble indiquer persifflage de la médecine et de la fausse noblesse ; un Asclepias de Philatère ; d'Alexis, une pièce intitulée : " La femme que l'on endort avec de la mandragore, " dont il nous reste un fragment presque inintelligible. Mais il est temps de suspendre une revue que nous aurons à continuer dans la prochaine leçon.

G. Hinstin.

23e Leçon.

De la comédie moyenne

(Suite).

Quelque travail.

23e Leçon.

De la Comédie moyenne (Suite)

Nous avons marqué dans la précédente leçon les caractères principaux de la moyenne comédie. La moyenne comédie tient de l'ancienne par ses velléités satiriques, et en partie déjà de la nouvelle par ses efforts pour nouer une action dramatique et par ses esquisses de caractères. Elle ne se sert plus des masques représentant des personnages connus; elle occupe moins de temps et emploie moins d'acteurs que l'ancienne comédie.

Nous avons, dans l'examen que nous avons commencé à faire des personnages nouveaux de la comédie moyenne, parlé surtout du parasite, jadis en grand honneur dans la ~~tragédie~~ comédie sicilienne d'Epicharme.

A côté du parasite se place naturellement le riche qui l'entretient, avec le personnel qui fournit à celui de la table: les pêcheurs, les marchands de poissons, les marchands de vin, les cuisiniers, etc.

Transportons-nous au marché d'Athènes; nous rencontrons d'abord le personnage du pêcheur. Il figurait dans une pièce d'Anaxandride, intitulée Ulysse, dont Athénée nous a conservé le fragment suivant:

(Athénée, liv. VI, p. 227.)

« Le beau talent des peintres s'accroche aux murailles où vous l'admirez. »

C'est un pêcheur qui parle. Ses premiers mots nous apprennent qu'on commençait alors à faire un plus grand nombre de tableaux suspendus qu'au siècle précédent. Le pêcheur continue :

« Le mien (mon talent) se montre tout glorieux dans la casserole ou dans la poêle. Pour quel art, je vous prie, s'échauffe davantage la bouche des jeunes gens, quel art anime plus leurs doigts impatients, et leur ambition dévorante ? Qui forme les liaisons ? un marché bien fourni. Fit-on jamais un dîner avec une grillade de pauvres anchois ? Quels charmes, quels discours séduiront un beau jeune homme, je vous le demande, si vous ôtez l'art du pêcheur ? &a. »

A côté du pêcheur venait le marchand de poissons. Il n'y a pas une de ses ruses, pas une de ses fraudes que la moyenne comédie n'ait agréablement dévoilée, pas une de ses prétentions qu'elle n'ait jouée avec esprit. Voyez dans Athénée le passage suivant du poète Alexis :

(Athen. liv. VI, p. 226)
Alexis, (Lébès)

« Y eut-il jamais plus grand législateur que le riche Aristonicus ? Voici la loi qu'il porte aujourd'hui : tout marchand de poissons qui surfera le prix et vendra moins cher qu'il n'avait dit d'abord, sera

sur le champ conduit en prison, pour apprendre à ne pas mésestimer les choses; ou bien, le soir, il rapportera chez lui ses poissons gâtés, et là les vieilles gens et les enfants pourront venir en acheter à tout prix."

Il y avait dans les villes grecques des Agoranomes, institution analogue à celle des édiles à Rome, chargés de prévenir toute espèce de fraude. Parmi ces fraudes, l'une des plus fréquentes consistait à donner au poisson déjà vieux une fausse apparence de fraîcheur en versant de l'eau dessus. Elle était sévèrement punie, et néanmoins les règlements sur ce sujet étaient souvent éludés. Dans la pièce de Xenarchus intitulée Porphyra, on trouve une jolie ruse d'un poissonnier qui, pour pouvoir arroser sa marchandise et la faire paraître fraîche, feignit de se trouver mal et se fit jeter un seau d'eau sur la tête, en ayant soin de placer sa tête près de ses poissons. C'était violer l'ordonnance en homme habile et qui sait ne pas se compromettre.

(p. 121 Mein.)

Un autre fragment d'Alexis, extrait d'une pièce qui se nommait Pylæa, nous apprend que le poisson était un mets recherché des Athéniens, et qu'il se dépensait beaucoup d'argent sur le marché où il se vendait :

(Athen. VI. p 225)

" Par Minerve, je m'étonne comment les

poissonniers ne sont pas tous riches aujourd'hui avec le royal impôt qu'on leur paie. Du fond de leur boutique, ils ne déciment pas seulement nos fortunes, ils les absorbent chaque jour tout entières. »

(Athen. VI, p. 224)

Dans le Planos, Amphis se rit plaisamment de l'insolence des marchands de poissons :

« Il est cent fois plus facile d'arriver à l'audience d'un général, et d'en obtenir une réponse à ce que vous lui dites, qu'avec ces maudits poissonniers de l'agora ! Demandez-vous à celui-ci quelque chose, il prend une pièce de son étalage, s'incline comme Télèphe (et à bon droit, car ce sont tous de véritables assassins) et, comme s'il n'avait rien vu, rien entendu, secoue un polype . . . . . . ; puis, écourtant les mots : tre boles si vous voulez. — et le mulet ? — it boles. Voilà les façons qu'il faut subir au marché. »

La même plaisanterie, plus vive et plus mordante, se retrouve dans une pièce d'Alexis, intitulée ἀπεγλαυχωμένος, [c'est-à-dire, je crois, l'homme qui tourne au bleu ?]

D'autres ont traduit : « l'homme changé en hibou. »

(Athénée, VI, p. 224)

« Quand je vois nos stratèges froncer le sourcil, je m'en fâche, mais je ne m'étonne pas au fond que des hommes si haut placés dans l'estime publique se croient plus que les autres. Mais quand je vois ces misérables poissonniers nous regarder de haut en bas, le sourcil haut et fier, j'enrage. Si vous lui dites :

combien ces deux mulets? – dix oboles. – C'est trop; j'en donne huit. – Pour un mulet, si vous voulez, à la bonne heure. – Allons, c'est dit, tu plaisantes. – Pas une obole de moins, passez votre chemin. – En vérité, la médecine est trop amère à boire! »

C'est ici le lieu de remarquer que ce qui frappe dans la comédie moyenne, c'est l'uniformité des sujets et la variété toujours nouvelle des fictions et du style. L'invention du poète éclate surtout dans cet art merveilleux de renouveler un thème usé. Aussi pourrait-on faire un chapitre intéressant sur la tradition des plaisanteries comiques dans cet âge de la comédie grecque.

Passons aux acheteurs; ils sont nombreux et divers. Il y a d'abord l'homme pauvre que tente l'aspect de la bonne chère, mais que sa petite bourse contraint de se borner aux plus minces achats: « Voir le marché bien fourni est une belle chose pour qui porte bourse pleine; c'est un grand supplice pour qui n'a rien. – Corydus (l'autre jour) n'ayant pas d'invitation, je pense, faisait provision pour dîner chez lui. Le pauvre homme était vraiment pitoyable à voir avec ses quatre sous devant les tortues, le thon, la torpille, la langouste: l'eau lui venait à la bouche et faisant le tour des boutiques, il demandait combien ces bonnes choses; et, après, il fallait en revenir

Timoclès (Ἐπιχαιρεκάκος) athen. VI. 241.

aux sardines ! »

Une description semblable se trouve dans le Crateuas d'Alexis. Un cuisinier raconte comment il a fait sa provision au marché : il termine par un pompeux éloge de son talent.

(Athenée, III. 107)

Dans une pièce d'Euphus, Melibea, où se rencontrent quelques vers empruntés à Antiphane, paraît une jeune fille qui vient faire le marché. Sa présence donne à la scène quelque chose de gracieux et de naïf :

(id. ibid. 84.)

« Le marchand : Mais prenez donc ces pommes, jeune fille !

La jeune fille : Belles, c'est vrai.

Le marchand. Belles, je le crois, bons Dieux ! il n'y a pas longtemps que la semence en est venue ici de chez le grand roi. »

Depuis que les relations avec le grand roi sont devenues plus fréquentes, les allusions à la Perse ne sont pas rares sur le théâtre grec. Il est d'ailleurs très naturel de croire que les marchands ne perdaient pas l'occasion de faire valoir leurs marchandises en disant qu'elles provenaient de cette contrée.

Un troisième personnage prend la parole et dit :

« On les croirait cueillies chez les Hespérides.

Le marchand : Voyez-vous, par Vénus, il dit que ce sont de vraies pommes d'or.

La jeune-fille: Mais il n'y en a que trois.

Le marchand: Ce qui est beau est toujours rare et cher.

La jeune fille: Eh! bien, une obole, sans plus; il faut savoir compter.

Le marchand: Voici des grenades..„

Il lui offre des grenades, parce que c'est un fruit moins recherché et moins cher que les pommes. La jeune fille se croit obligée de le féliciter de la belle apparence de ses grenades.

Elles sont „ de bonne mine”, dit-elle.

Le marchand: Aussi on dit que Vénus elle-même a planté à Cypre le seul pied de cette espèce qui soit au monde.

La jeune fille: . . . . Et tu n'en as apporté que trois.

Le marchand: Je n'en avais pas davantage.„

Bien que la scène n'aille pas plus loin, ce que nous en avons vu suffit pour nous donner une idée de ce personnage de jeune fille simple et timide qui va faire au marché ses provisions près d'un marchand fourbe et rusé.

Le marché au poisson était évidemment le plus considérable et le plus fréquenté d'Athènes; et l'on sait que le poisson était la principale nourriture des peuples grecs, et que les pièces d'Epicharme

en témoignent comme celles des poëtes athéniens.

Cependant le commerce du vin était aussi très important; et il joue un assez grand rôle dans la moyenne comédie. On ne trouve pas de longs développements sur ce sujet; toutefois, de quelques fragments d'une pièce d'Alexis intitulée la Nourrice, et d'une autre comédie du même poëte intitulée Ésope il résulte, que le marchand de vin n'était pas épargné par la Comédie moyenne. Déjà se produisaient contre lui les accusations qui sont destinées à le poursuivre dans tous les temps; déjà il était soupçonné de rendre son vin trop léger en y mêlant trop d'eau: les buveurs et les buveuses (les femmes sont souvent accusées autant que leurs maris d'aimer beaucoup le vin) savaient fort mauvais gré aux marchands de leur gâter ainsi leur plaisir.

(V. Athénée, frag. d'Alexis)

Maintenant visitons le cuisinier dans sa cuisine, dans son atelier, comme il l'appelle, au milieu de ses aides et de ses élèves.

Dans le 1er livre de ses Essais, Montaigne parle d'un cuisinier qui avait servi le cardinal Caraffe, et qui lui a fait l'éloge de son art: « Il m'a fait un discours de cette science de gueulle, avec une gravité et une contenance magistrale, comme s'il m'eust parlé de quelque grand point de théologie. Il m'a derchiffré une différence d'ap-

Essais de Montaigne, 1er liv. chap 51.

petits : celuy qu'on a à jeun, qu'on a après le second et tiers service : les moyens tantost de lui plaire simplement, tantost de l'esveiller et picquer : la police de ses sauces, premièrement en général, et puis particularisant les qualités des ingrédients, et leurs effects : les différences des salades selon leur saison, celle qui doit estre réchauffée, celle qui veut être servie froide, la façon de les orner et embellir, pour les rendre encores plaisantes à la veuë. Après cela il est entré sur l'ordre du service, plein de belles et importantes considérations

(Éd. de 1609 p. 263.)

« Nec minimo sane discrimine refert
Quo gestu lepores, et quo gallina secetur. »
et tout cela enflé de riches et magnifiques paroles, et celles mesme qu'on emploie à traiter du gouvernement d'un empire. »

Si l'on était tenté de prendre pour une nouveauté cette suffisance et cette morgue des cuisiniers, on n'aurait qu'à ouvrir Athénée. On y verrait, dans les fragments des poètes comiques, où ce compilateur puisait à pleines mains, des cuisiniers qui ne le cèdent en rien à ce maître-d'hôtel. Voici, par exemple, une tirade comique d'autant plus digne d'être citée, qu'en même temps elle donne une grande idée de cette merveilleuse égalité de talent qui se montre dans tout ce que nous possédons de

la moyenne comédie. En effet, ce fragment, qui ne le cède en rien à ceux des plus célèbres poètes de la moyenne comédie, est extrait d'une pièce de Dionysius, c'est-à-dire d'un auteur dont le nom est à peine connu aujourd'hui. Cette pièce avait pour titre le Législateur ; il est probable que ce législateur était tout simplement un cuisinier glorieux qui avait mérité ce nom par des inventions ou des réformes importantes dans l'art de la cuisine :

(Athénée, IX, 404)

« Par les Dieux, Simmias, voilà qui me fait plaisir à entendre. Le vrai cuisinier doit savoir qui l'on traite long temps avant de mettre la main à son dîner. Celui qui ne regarde qu'à la manière de bien faire un plat, mais qui n'a pas mûrement réfléchi à la façon de le servir, de le dresser en son temps, celui-là n'est pas un cuisinier, c'est un manœuvre : cuisinier et manœuvre [entends-tu] deux choses bien différentes. Pour être commandant, il suffit d'avoir une armée ; mais celui qui sait se retourner et voir toujours clair au milieu du danger, est plus qu'un commandant, c'est un général. Ainsi, chez nous, le premier venu saura couper ou dresser une pièce, la faire cuire et souffler le feu ; tout cela est du métier, mais l'art est autre chose. Voir d'un coup-d'œil le lieu, la saison, l'amphitryon et le convive, quand il faut acheter et quel poisson a-

cheter, voilà qui n'est pas d'un homme ordinaire. On trouve toujours de tout au marché; mais d'une saison à l'autre, quelle différence pour le goût! Archestrate s'est fait par ses livres une certaine réputation auprès de certaines gens : le pauvre ignorant ne dit pourtant rien qui vaille. Les leçons et les règles ne disent partout, comprends bien; avec tous ces livres, écrits pour les gens du monde, tu ne sais rien de plus que si l'on n'eût jamais écrit. Pour parler de cuisine, il faudrait . . . . (ici une lacune) . . . . Elle ne connaît pas de bornes, pas de maître, c'est un art indépendant : le métier, au contraire, dépend de la fortune; sans elle, tout le métier est en pure perte. »

Archestrate était un Sicilien né vers le temps d'Aristophane. Il avait fait un poème sur la Gastronomie, dont il reste environ trois cents vers, intéressants encore aujourd'hui, surtout pour l'historien de la nature, qui y trouve de nombreux détails sur les diverses espèces de poissons que l'on pêchait autour de la Sicile. Archestrate avait consacré à les décrire toute une moitié de son poème.

Notre cuisinier continue :

« L'interlocuteur: Vous êtes un grand homme. Cet homme que tu viens de dire et qui arrive bien fier de ses magnifiques festins, je lui ferai tour-

oublier si je lui montre seulement une feuille de figue, si je lui fais sentir seulement le fumet d'une table athénienne. »

Voici encore un poète gastronome que citaient les comiques ses confrères :

« Philoxène, disait un des personnages du Tritagoniste, comédie d'Antiphane, Philoxène est bien le plus excellent de tous les poètes ; et d'abord il se sert partout de mots propres et nouveaux. Puis, comme il sait varier la couleur et le mouvement de ses vers ! C'était un Dieu parmi les hommes, un vrai musicien dans la force du mot. »

(Fabricius, II. 134.)

Suivent trois vers d'épigramme, à peu près intraduisibles, contre les poètes d'aujourd'hui : οἱ νῦν δ'ε ... κ. τ. λ ... Au reste cet éloge pompeux de Philoxène s'adressait surtout à l'habileté avec laquelle il avait parlé des différentes espèces de vins et indiqué leurs mérites divers.

La scène va changer, mais non le sujet, dans le Linus d'Alexis. C'est Linus qui reçoit Hercule et qui, par un anachronisme dont le poète ne se mettait guère en peine, l'invite à prendre dans sa bibliothèque le livre qui lui convient le mieux, pour que l'on voie où le pousse la nature.

« (Linus, parlant à Hercule) : Avance maintenant et prends le livre que tu voudras ; tu liras

ensuite tranquillement et à ton aise en parcourant les titres. Il y a là de l'Orphée, de l'Hésiode, des tragédies, Chérilus, Homère, Epicharme, toutes sortes d'écrits, et tu pourras nous faire voir ainsi à quoi te pousse la nature.

(Hercule) : J'ai fait mon choix.

(Linus) : Et tu as choisi...

(Hercule) : L'art de la cuisine, dit le titre.

(Linus) : Voilà bien un philosophe ! avoir passé tant d'autres livres pour mettre la main sur un Art de Simus ! »

Ce Simus était sans doute l'auteur d'une sorte de Cuisinier royal du temps.

"(Hercule) Mais ce Simus, qu'est-ce donc ?

(Linus) Un homme heureusement né, ma foi. — Maintenant, il s'est fait tragédien, et c'est le plus habile gourmand de tous les acteurs, au dire de ceux qui en usent, comme le plus habile acteur d'entre les gourmands. »

Suit encore une réplique d'Hercule enjolivée d'un calembourg intraduisible.

Enfin un fragment d'une pièce de Sotadès, Ἐγκλειόμεναι, Les femmes enfermées, nous offre une longue tirade d'un cuisinier à l'honneur de sa noble profession. Cette tirade se termine par des médisances contre les traités de cuisine :

« Je n'ajouterai pas un mot. La cuisine est un art qui ne dépend ni des préceptes, ni des traités écrits. »

Ainsi la suprême habileté, la marque la plus certaine du génie du cuisinier, c'est de se passer de livres. La cuisine est déjà devenue le sujet de nombreux traités; mais pour les hommes supérieurs qui l'honorent, comme elle est œuvre de génie, quiconque n'a fait que l'apprendre dans les livres, ne la sait pas. On voit combien cette prétention a trouvé de formes également comiques dans les pièces de la nouvelle école. Le même Dionysius que nous citions plus haut nous montre ailleurs un chef de cuisine entouré de ses élèves, auxquels il enseignait en même temps que la cuisine la manière de voler, sans se compromettre ceux qui avaient besoin de leurs services :

Athénée, VIII, 381.

« Allons, Dromon, si tu entends quelque chose aux élégances, aux finesses et aux recherches de la cuisine, que ton maître en ait la preuve. Je veux que ton talent se déploie au grand jour. Te voilà sur la terre ennemie; courage et en avant! On te compte les morceaux et on te surveille; fais si bien cuire et bouillir le tout qu'on n'y connaisse plus rien; c'est moi qui te le dis. Voilà un poisson vigoureux; les entrailles sont pour toi et l'abatis encore; cela te regarde pendant que nous sommes ici. Quand nous serons dehors, tu mettras ma part de côté, avec le reste qu'on ne peut compter ni vérifier, de quoi faire un bon hachis pour nous régaler demain tous les deux. N'oublie pas surtout la

par de ce brigand, il monte le portier afin que les portes n'aient pas sourde oreille. Mais pourquoi tant sermonner un bon apôtre? Tu es mon élève, je suis ton maître; n'oublie rien et reviens tôt ici. »

On pourrait multiplier les preuves de cette verve heureuse à varier, en l'animant, un sujet assez trivial en apparence, et assez stérile.

Nous avons en France un poème de Berchoux sur la Gastronomie qui a fait un certain bruit lors qu'il a paru. C'est un ouvrage spirituel, d'une versification élégante; mais il est à regretter que Berchoux ait dédaigné ou méconnu ce débris de la comédie moyenne, où il eût trouvé tant d'excellentes pages pour une revue de la gastronomie et de la cuisine grecque.

Une poésie qui élevait si haut les gloires de la cuisine ne devait pas épargner les philosophes qui prêchent l'abstinence, surtout les Pythagoriciens. Ces philosophes de race dorienne avaient deux torts pour les gourmands: ils s'interdisaient l'usage du poisson et celui du vin. Aussi trouve-t-on dans les débris de la poésie comique un grand nombre de plaisanteries sur ce sujet. Beaucoup de ces plaisanteries ont été recueillies dans l'Essai sur la Critique, auquel nous nous permettons de renvoyer.

Mr. Egger, Essai sur la Critiq.

Citons néanmoins ce fragment de Baton, contre les Buveurs d'eau. Il est extrait d'une pièce intitu-

lée le Meurtrier. Le caractère de ce passage est une ironie très mordante :

„ Je cite à mon tribunal ces philosophes tempérants qui se refusent toute espèce de douceur, qui cherchent dans les promenades et les écoles l'homme prudent, comme on cherche un esclave fugitif. Pourquoi, homme impie, es-tu si sobre, quand tu as le moyen de payer une part de contribution ? Pourquoi outrager ainsi les Dieux ? Pourquoi estimer l'argent plus précieux qu'il n'est en réalité ? Tu es inutile à la ville en buvant de l'eau ; tu fais tort à l'agriculteur et au marchand. Moi, en m'enivrant, je fais les affaires des uns et des autres. Dès le matin, tu promènes çà et là ta fiole, marchandant de l'huile, de telle sorte qu'on croirait que tu portes une petite horloge, non une fiole. „

Des Pythagoriciens à Platon, qui fut un peu leur disciple, la transition est naturelle. Platon et les Platoniciens ne sont pas épargnés par nos poètes, mais quelquefois du moins l'éloge est pour eux à côté de la critique. D'ailleurs la satire est en général dans la moyenne comédie moins amère que dans l'ancienne ; et il est clair que le poète n'a nulle intention de provoquer contre les personnes une persécution haineuse et qui puisse jamais leur être fatale.

On le voit, la moyenne comédie se plaît dans le développement de ces thèmes d'un sensualisme élé-

gant ; mais elle a aussi traité bien d'autres sujets. La vie athénienne est très partagée, et à côté des gens qui ne cherchent que les plaisirs de la bonne chère, il y en a qui courent après les plaisirs plus raffinés d'un esprit subtil.

En ce genre, il faut signaler dans la moyenne comédie quelque chose que n'a pas connu l'ancienne : ce sont les Griphes, sortes d'énigmes descriptives proposées par un acteur et résolues par l'autre. Quand, par exemple, un maître de maison traitait plusieurs convives, après les avoir régalés de son mieux, il leur offrait pour passe-temps un griphe propre à exercer leur sagacité.

Athenée, liv. X, p. 450.

Voici un exemple de ces jeux d'esprit fort à la mode dans un pays où tout le monde se piquait d'être spirituel et subtil. Antiphane, dans une comédie intitulée Sapho, nous représente l'illustre femme poëte, mettant à la torture son interlocuteur par ce curieux exercice :

« (Sapho) — Une femme garde de petits enfants dans son sein : ils sont muets, mais ils poussent des cris qui retentissent sur les vagues houleuses de la mer et sur le continent pour les mortels qu'elle veut favoriser : les absents peuvent l'entendre, et les sourds pareillement. »

Le personnage interrogé en donne une explication assez plausible, et qui rappelle par un trait de méchanceté les traditions de l'ancienne comédie :

« (B.) La femme dont tu parles, c'est une cité. Les enfants nourris dans son sein, ce sont les rhéteurs.

Ces gens, par leurs criailleries, tirent à eux les revenus de l'Asie et de la Thrace. Tandis qu'ils les dévorent en se disant des injures, le peuple assis à côté, reste là, sans rien ouïr, sans rien voir. »

(Sapho) _ Mais, mon père, comment un orateur peut-il perdre la voix, sans qu'on l'ait pris trois fois en flagrant délit de malversation ?

(B). _ Je croyais avoir deviné juste ... mais enfin donne ton explication.

(Sapho) _ Eh! bien, la femme, c'est une épître; les enfants qu'elle contient, ce sont les lettres ; ils sont muets et ils conversent au loin avec qui il leur plaît ; et si quelque autre se trouve à côté de celui qui la lit, il ne l'entendra pas. »

On trouvait beaucoup d'exemples pareils dans la comédie moyenne. Ainsi, dans un fragment de Vertu, comédie d'Antiphane, paraissait un personnage qui en tourmente un autre, en lui faisant deviner ce qu'on apporte et ce qu'on n'apporte pas, tout ensemble, à un dîner. Le mot de l'énigme est Ἔρανος, qui signifie à la fois la part que chacun paie, l'argent qu'il apporte pour payer son écot, et le total des parts fournies par chaque convive.

Athénée, dans son livre dixième, nous a conservé un grand nombre de ces plaisanteries, un peu froides et souvent obscures aujourd'hui, mais qui charmaient l'esprit subtil

des Grecs, et qu'il cite lui-même avec honneur. Il nous apprend que Cléarque, historien sérieux et grave du troisième siècle avant Jésus-Christ, avait écrit un traité spécial sur ces plaisanteries. Il en a lui-même tant emprunté à Eubulus qu'il en est fatigué, et s'interrompt pour dire: "Je m'arrête; je ne voudrais pas prendre tous mes exemples au même auteur."

Le rôle de Sappho, que nous avons rencontré dans une comédie d'Antiphane, nous conduit naturellement à chercher quels personnages de femmes ont surtout représenté les poètes de cette école, et quelle place ils ont donnée à ces peintures. Les personnages de femmes sont assez variés dans les titres et dans les fragments qui nous restent de la comédie moyenne. Le plus souvent, il est vrai, on y trouve des courtisanes, mais l'expression de leurs manèges et de leurs vices est d'ordinaire assez décente. Leur langage, quand elles paraissent sur la scène, n'est plus comme dans l'ancienne comédie, sali par de grossières obscénités.

Voici quelques titres qui prouvent l'importance plus grande donnée aux femmes dans la nouvelle comédie.

Ἡ Ἀντερῶσα, d'Antiphane; celle qui rend amour pour amour. Peut-être aussi était-ce une réponse à une pièce intitulée, ἡ Ἐρῶσα, de quelque poète contemporain.

De même l'Antilaïs, d'Épicrate est peut-être

une réponse à une pièce intitulée Laïs. Nous y remarquons une satire piquante de la célèbre courtisane, qui, à mesure qu'elle sent sa beauté lui échapper, se relâche de ses dédains et de sa fierté.

Νάννιον, nom de courtisane. On sait que beaucoup de noms neutres et de diminutifs désignent des femmes de mauvaise vie.

Un des sujets sur lesquels aime le plus à s'épancher la verve des poëtes, et qu'ils savent renouveler avec le plus de bonheur, ce sont les inconvénients et les misères du mariage. — Le nombre assez considérable de fragments qui nous restent sur ce sujet, est une preuve de l'importance plus grande que le poëte accordait alors aux femmes dans ses comédies, et que peut-être elles commençaient à prendre dans la société. Voici un fragment des Devins, d'Alexis, qui est assez curieux à cet égard, parce qu'il nous représente quelque chose de nouveau dans la comédie grecque. C'est un mari qui se plaint de la supériorité que s'arrogent les femmes dans l'intérieur de la maison :

« Pauvres maris, autrefois libres, maintenant esclaves, pour avoir vendu à des femmes et la franchise et les joies de notre vie ! Et nous appelons cela posséder une dot. C'est une amende qu'il faudrait dire, et bien amère, et bien lourde de bile féminine ; car la bile d'un homme n'est rien auprès de celle-là. Nous, si elles nous font quelque mal, nous pardonnons ; mais

elles, après le mal fait, se moquent encore de nous.
Elles veulent gouverner ce qui ne les regarde pas, et négligent ce qui les regarde; elles manquent à leur foi, n'ont pas la moindre peine, et crient toujours misère. »

Voici une plaisanterie qui fit fortune dans la moyenne comédie, et dont on retrouve à chaque instant le souvenir dans les fragments que nous en a conservés Athénée. Elle est tirée de la Chrysilla d'Eubulus :

« Périsse mille fois le malheureux qui donna le second exemple du mariage : car je ne veux pas médire du premier; il ne savait pas à quel fléau on s'expose en prenant femme; mais l'autre le savait bien .... »

Plus bas, s'engageait une énumération des bonnes et des méchantes femmes; à Médée on opposait Pénélope; à Clytemnestre, Alceste; puis à Phèdre l'interlocuteur restait court, n'ayant plus un troisième exemple honorable à nommer.

Ainsi les maris accusaient les femmes d'être souvent maîtresses au lieu d'obéir; de donner, au lieu de recevoir des ordres. De là deux pièces, l'une d'Amphis, l'autre d'Alexis, intitulées l'une et l'autre le Gouvernement des femmes, Γυναικοκρατία. Il reste de celle d'Alexis deux vers relatifs à la présence des femmes étrangères dans un théâtre, et un second fragment insignifiant. Quant à la pièce d'Amphis, on n'en trouve qu'un fragment qui est un encouragement à boire et à faire

Athénée, page 527
(Pollux, IX, 44)

bonne vie. Le même poète avait écrit une seconde pièce sur un sujet fort semblable : ἡ Γυναικοκρατία, la manie des femmes, leur royauté : Athènes gouvernée par des femmes.

Anaxandride avait écrit une comédie intitulée Γεροντομανία. Il en reste deux fragments, dont un qui concerne des courtisanes. Il s'agissait peut-être dans cette pièce de femmes qui se font de préférence courtiser par des vieillards.

La pièce d'Antiphane intitulée les Mariages, Γάμοι, mettait aussi apparemment sur la scène les affaires de la vie domestique. Une pièce de Sophilus avait à peu près le même titre, Γάμος, et sans doute le même objet. Mais on ne sait rien de cette comédie, sinon que Stilpon le philosophe y était joué.

Il y a quelques titres de pièces appartenant à la moyenne comédie qui suffisent à faire deviner de véritables intrigues : ainsi, "la femme qui restitue," de Sophron ; "la femme qui abandonne", d'Apollodore. Quelles étaient au juste ces intrigues, on ne peut le savoir ; mais ce qu'il y a de certain, c'est que les femmes y jouaient un plus grand rôle que dans les œuvres de l'ancienne comédie. C'est un des principaux changements qui se soient faits sur la scène depuis Aristophane, et aussi l'un de ceux qui nous aident le plus à passer naturellement à la nouvelle comédie.

En résumé, la comédie moyenne est singulièrement neuve. Elle donne au développement de l'intrigue une plus large place, elle est moins simple ; le vide que le

chœur a fait en se retirant est rempli par une action plus compliquée. Bien qu'il ne nous reste rien qui permette de deviner une intrigue et de prévoir un dénouement, et que nous soyons forcés de nous borner à l'examen des caractères généraux que nous retracent les trop rares fragments de ce théâtre, nous voyons cependant jusqu'à quel point cette comédie moyenne se distinguait de celle que nous avons étudiée dans Aristophane. Nous sommes loin même de l'Aristophane du Plutus, œuvre d'essai, qui nous achemine vers un genre nouveau et nous y prépare, plutôt qu'elle ne nous fait connaître ce genre, dans son originalité la plus vraie. Or, cette originalité ne se montre pas seulement dans le développement des caractères et de l'intrigue, elle se montre aussi dans le style: quand on étudie avec attention les débris que le temps nous en a conservés, on ne peut guère confondre un poète de la moyenne comédie avec un poète de l'ancienne. Le style a quelque chose de moins franc et de moins hardi; mais il a plus de douceur et plus de grâce, et, devant un fragment de date incertaine, il semble qu'on pourrait dire s'il appartient ou non à l'ancienne comédie. Voici, par exemple, un passage d'une pièce de Nicomachus, intitulée Ilithya. On ne sait à quelle époque vivait ce poète; mais après avoir lu le fragment qui suit, on ne doute plus guère qu'il n'appartienne à la comédie moyenne ou à la nouvelle. C'est un cuisinier

qui parle à celui qui vient de le louer :

(Athen. VII, 290) « (A) — Vous paraissez un brave homme et qui sait vivre, mais quelque peu fier.

(B) — Comment ?

(A) — Vous ne savez pas bien quels artistes nous sommes. Vous êtes-vous bien informé à cet égard, avant de me louer ?

(B) — Ma foi, non.

(A) — Ainsi, je le vois, vous ne savez pas la différence d'un cuisinier à un cuisinier.

(B) — Je le saurai, si tu veux me l'apprendre. Recevoir la provision faite au marché et rendre le tout arrangé dans les formes (selon les règles), c'est ce qu'on peut demander à tous les valets du monde.

(A) — Bon Dieu ! le parfait cuisinier est une bien autre affaire. Vous avez des arts fort honorables qu'on ne peut apprendre sans préparation, ni aborder sans préliminaires ; par exemple, avant tout, il faudra connaître un peu le dessin. Ainsi, avant la cuisine, il y a d'autres arts à apprendre, que vous auriez dû connaître avant de me parler : l'astrologie, la géométrie, la médecine qui nous feront savoir les propriétés des poissons et leur histoire, les époques et les bonnes saisons ou les mauvaises qui font la grande différence dans les plaisirs du goût : quelquefois en effet le thon ne vaudra pas un morceau de bœuf marin ;

(B) – Soit, mais la géométrie, qu'en faire (à quoi bon ?)

(A) – La cuisine est pour nous une sphère que l'on divise et où chacun prend la place qui convient à son talent. – Voilà ce qu'on emprunte à la géométrie.

(B) – Allons, je comprends, c'est assez.

(A) Maintenant la médecine. – Il y a des aliments venteux et indigestes qui tourmentent l'estomac sans le nourrir. Or celui qui a mal dîné a la main prompte et la colère mauvaise. Contre ces mets dangereux, la médecine a des remèdes ; c'est à nous de les lui emprunter. Voilà pour la prudence et la mesure. – Maintenant, la tactique nous apprend à ranger les choses, et l'arithmétique à faire le compte (des dépenses ?). Seul je peux te suffire (tu n'as pas besoin d'en inscrire un de plus.

Ces deux mots appartiennent, sans doute, aux paroles du maître.

(B.) – A ton tour écoute-moi un peu.

(A) – Parlez.

(B) – Dispense-toi de toutes ces peines et pour ton compte et pour le mien, et passe ta journée sans rien faire. "

C'est-à-dire que le maître, qui allait engager le cuisinier à son service, y renonce, en voyant avec quel pédant il avait affaire.

Le caractère principal de ce morceau, un des caractères les plus remarquables de la moyenne comédie, c'est précisément cet art d'ironie ingénieuse

et délicate qu'a signalé Aristote et qu'il appelle ὑπόνοια.
Nous en citerons, pour finir, un dernier et admirable
exemple dans ce fragment d'une pièce d'Alexis, inti-
tulée le Professeur de débauche, Ἀσωτοδιδάσκαλος,
où figuraient des esclaves en bombance. Un esclave,
dans son ivresse, se laissait aller à parler des choses
de l'autre vie. Le professeur de débauche lui dit,
dans un langage d'une vigueur presque intradmissi-
ble :

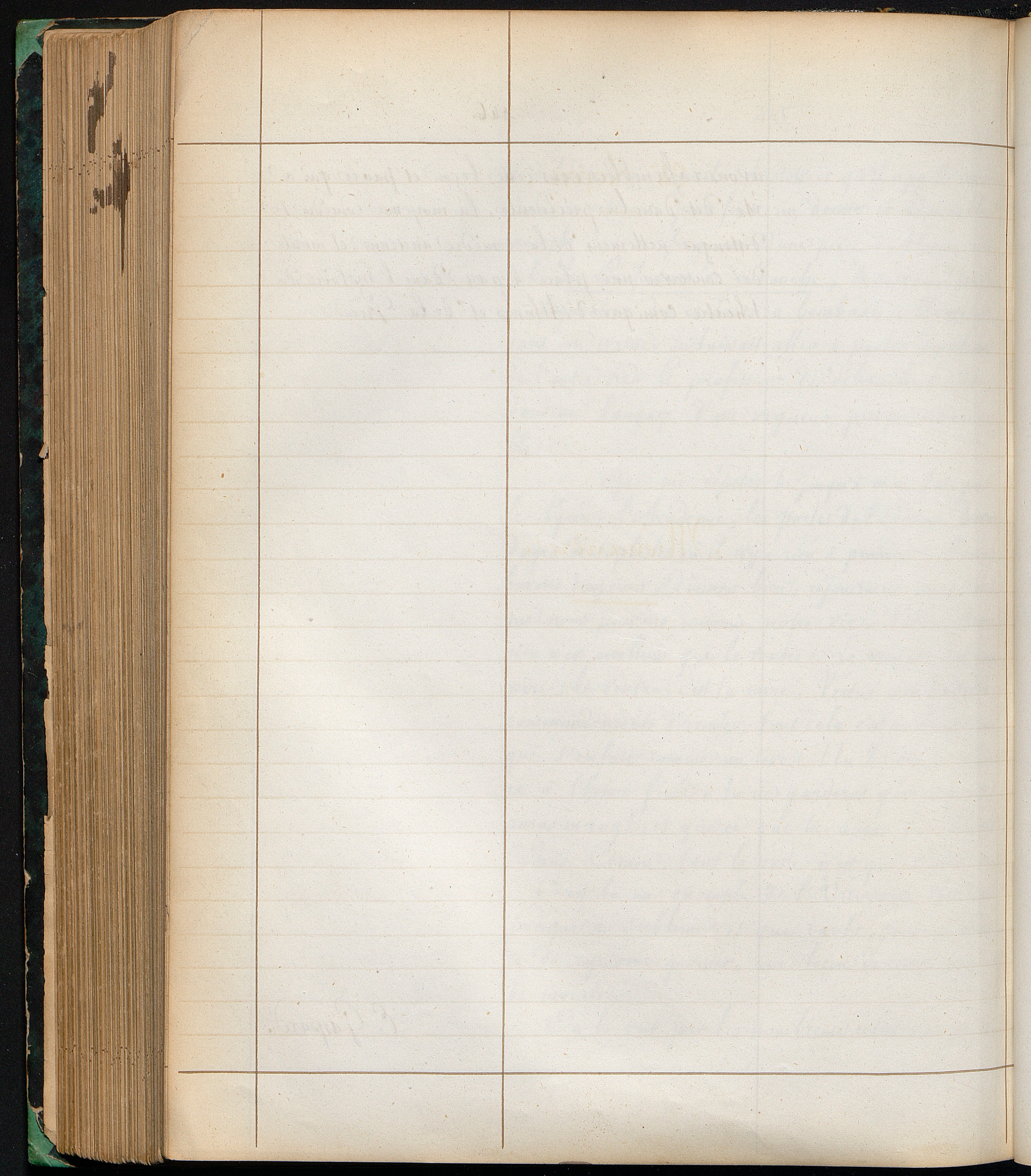
« Que me répètes-tu jusqu'à m'en fatiguer
le Lycée, l'Académie, les portes de l'Odéon, bavar-
dages de sophistes où il n'y a rien à prendre ? Buvons,
buvons toujours, dînons bien, réjouissons-nous, tandis
que nous pouvons nourrir notre vie. Vivons, Manès,
rien n'est meilleur que le ventre. Le ventre, c'est ton
père ; le ventre, c'est ta mère. Vertus, ambassades,
commandements d'armée, tout cela c'est un bruit vain
qui s'enfuit comme un rêve. Un Dieu te refroidi-
ra à l'heure fixée ; tu ne garderas que ce que tu
auras mangé, et que ce que tu auras bu : Périclès,
Codrus, Cimon, tout le reste n'est que cendre. »

C'est là un exemple de l'ὑπόνοια touchant
presque au sublime, et qui cache, sous une apparen-
ce de cynisme grossier, une leçon de tempérance et
de morale.

On le voit par les nombreuses citations que nous

avons rassemblées dans cette leçon et par ce qui a été dit dans la précédente, la moyenne comédie se distingue nettement de la comédie ancienne, et mérite de conserver une place à part dans l'histoire du théâtre comique d'Athènes et de la Grèce.

E. Gaspard.



24e Leçon.

Ménandre.

Ce n'est qu'une maigre analyse, écrite avec des notes assez courtes, et des souvenirs un peu effacés.

24e Leçon.

Ménandre.

Dans la dernière leçon nous avons parlé des caractères différents qui distinguent la comédie ancienne et la comédie nouvelle, et pour les apprécier il nous a suffi de rapprocher d'un côté les monuments complets que la première nous a laissés, de l'autre, les débris trop courts, mais cependant suffisants pour autoriser un jugement, qui nous restent de la seconde. Nous pourrions faire une autre comparaison, et rapprocher la comédie d'Aristophane de notre comédie française. Ce qui sépare Aristophane de Ménandre et de Philémon, est aussi ce qui le sépare de Molière : il est plus libre, plus fantastique et plus hardi ; il l'est plus que nos vaudevillistes eux-mêmes. Racine un jour essaya de marcher à sa suite, et reprit un de ses sujets, les _Guêpes_. Mais que sont les _Plaideurs_ ? une petite comédie charmante, dont les proportions sont loin d'égaler celles de la pièce ancienne ; la scène, les personnages, l'intrigue, tout est de moindre proportion ; c'est une maison de juge, ce sont quelques bourgeois chicaneurs qui sont substitués aux héros de l'agora, à tout un peuple. Au seizième siècle, Pierre le Loyer a fait la _Néphélococugie_, pièce

qui se rapproche des Guêpes, pour la hardiesse, mais qui en demeure bien loin pour le mérite. Au dix-huitième siècle, les Philosophes de Palissot sont une faible imitation des Nuées: quelques travers d'esprit, exagérés par l'auteur, quelques erreurs philosophiques de Jean-Jacques tournées en ridicule font tous les frais de cette comédie. En l'an V, une imitation plus malheureuse encore fut essayée sous le titre d'Athènes pacifiée. En 1802, la Lysistrata d'Hoffman ne fut qu'un défi jeté à la pruderie des femmes modernes, et n'eut qu'un succès passager. Enfin un dernier essai, l'Assemblée des femmes, fut tenté par un anonyme et par M. Scribe. Mais toutes ces pièces, les meilleures comme les plus mauvaises, restent bien loin des chefs-d'œuvre comiques représentés sur le théâtre d'Athènes. On a voulu les accommoder à nos mœurs, à nos convenances, à notre goût moderne. Pour cela, on les a amoindries, diminuées; en leur donnant plus de pudeur et de mesure, on leur a ôté leur originalité. Pour retrouver cette verve franche et crue, cette hardiesse sans frein, il faudrait descendre de la comédie classique, à des pièces de troisième et de quatrième ordre, aux farces et aux arlequinades de la foire. Là du moins on croit quelquefois entendre Aristophane. Pour en citer un exemple, il y a une pièce intitulée: les Mécontents,

très vive et très gaie. Le talent se fait souvent remarquer sur les tréteaux, aussi bien que dans la haute comédie; des auteurs distingués n'ont pas dédaigné de descendre sur le théâtre de la foire, et de faire parler Arlequin sur toutes sortes de sujets, bouffons, sérieux, humbles et élevés. On jouait à la foire la querelle des anciens et des modernes; Arlequin se déclarait le protecteur de la liberté, et le prophète de la régénération sociale.

Ainsi la comédie grecque s'éloigne d'autant plus de notre théâtre classique qu'elle est plus indigène, plus nationale, plus politique et par conséquent plus originale. C'est tout le contraire pour la comédie nouvelle: partout éclate sa ressemblance avec la comédie française. Elle a gagné en étendue ce qu'elle a perdu en hardiesse: elle est devenue plus générale et plus humaine; elle rit, non pas des passions politiques d'une époque et d'une ville, mais des vices et des faiblesses des hommes, qui, pris par ce côté commun, sont à peu près les mêmes partout et dans tous les temps. On comprend que la lecture de ces poètes soit beaucoup plus facile que la lecture d'Aristophane; les allusions aux événements contemporains y sont moins fréquentes; les jeux d'imagination y sont beaucoup moins capricieux. Les poètes de cette école sont des mora-

listes observateurs traitant d'un sujet qui, sauf quelques différences, reste à peu près toujours le même, et est plus intelligible aux lecteurs de tous les temps.

Ainsi Eubulus et Alexis sont déjà beaucoup plus faciles à entendre, et ont beaucoup plus de ressemblance avec la comédie française; cette ressemblance devient encore plus sensible chez Ménandre et chez Philémon. Il y a donc une sorte de transition facile à remarquer, entre l'ancienne comédie et la moyenne, entre la moyenne et la nouvelle: Eubulus et Alexis donnent la main à Aristophane, et Ménandre à Eubulus. Rien de plus intéressant que de suivre ainsi pas à pas cette transformation insensible de la comédie attique et du génie athénien.

Arrivés à la comédie nouvelle, nous en recueillons et comptons les débris. Ils sont bien mutilés, mais expressifs encore dans leur brièveté. Tous ont un caractère frappant, qui nous fait apercevoir de loin à travers les siècles la physionomie véritable des monuments auxquels ils ont appartenu. Tous offrent une philosophie générale, un style commun qui les font reconnaître et caractérisent l'âge auquel ils appartiennent. Du reste, pour nous guider dans notre appréciation, outre les travaux de Berg, de Meineke, de Bothe, et deux savants ouvrages

sur Ménandre, couronnés l'un et l'autre par l'Académie, celui de M. G. Guizot et celui de M. Benoit, nous avons quelques jugements des anciens eux-mêmes, et en particulier de Plutarque. Or, faute de pouvoir tout étudier en détail, nous nous attacherons de préférence à comprendre et à commenter ces précieuses pages d'une critique mieux autorisée que ne peut l'être celle d'aucun auteur moderne. Plutarque a écrit une comparaison d'Aristophane et de Ménandre, dont une analyse seulement nous est parvenue. Il reproche au premier de manquer de goût, ou plutôt d'en avoir un mauvais; le reproche est mérité, s'il s'agit de grossièreté et d'inconvenance. Il lui reproche ensuite sa monotonie; cette fois, il est impossible de donner raison à Plutarque. C'est bien le dernier reproche qu'on puisse faire à Aristophane; il suffit de le lire, pour reconnaître les ressources infinies de son esprit, la variété merveilleuse de ses inventions. Plutarque est donc injuste: mais à quoi attribuer cette injustice? à plusieurs raisons. Au temps de Plutarque, la comédie d'Aristophane était déjà bien difficile à lire: les allusions à des faits contemporains n'avaient plus de sens, et l'obscurité qui en résultait leur faisait perdre beaucoup du sel, du piquant qu'elles avaient dû avoir. Ensuite Plutarque était un homme de bonne compa-

gnie, comme nous dirions aujourd'hui, dont les oreilles s'offensaient des gros mots, et dont la parfaite honnêteté se révoltait contre le comique effronté d'Aristophane et des poëtes de cette école: "Parmi les poëtes comiques, les uns écrivent pour la multitude, les autres pour le petit nombre de gens instruits; et l'on trouve difficilement un auteur qui ait su saisir le caractère de ces deux genres. Aristophane, insupportable aux personnes sensées, ne plaît pas même à la multitude. Sa poésie ressemble à une courtisane usée qui veut faire la prude: le peuple ne peut souffrir son impudence, et les honnêtes-gens détestent sa corruption et sa méchanceté."

Ouvrez Ménandre: quelle différence! Point de grossièretés, point de ces vulgaires calembourgs, destinés à exciter le gros rire; un style pur et limpide, une variété admirable de sujets et de caractères, la peinture la plus fine et la plus délicate des passions, de celle-là surtout qui domine dans la jeunesse et qui nous intéresse le plus, de l'amour. Ménandre avait composé plus de cent pièces; et cependant il est mort à cinquante ans, à l'époque de sa pleine maturité, avec tout son génie et toute sa force. Ne doit-on pas s'étonner d'une pareille activité, d'une fécondité si prodigieuse, surtout si l'on songe que le génie qui produisait si vite, produisait,

en même temps si bien. On ne remarquait point chez lui ces moments où la veine est moins heureuse, la verve moins abondante. Une fois qu'il avait pris son essor, il s'élevait sans peine à une certaine hauteur, et fournissait facilement sa carrière. Ce sont toutes ces qualités qui l'ont rendu si populaire, et qui l'ont si bien vengé après sa mort de l'injustice de ses contemporains :

« Mais quant à la nouvelle comédie, qu'en pourrait-on dire, sinon qu'elle est si fort incorporée avec les festins, qu'il serait plus aisé de dresser un festin sans vin, par manière de dire, que sans Ménandre ? Car le langage en est doux et familier, et la matière telle que ni elle ne peut être méprisée des sobres, ni fascher les ivres ; et puis de belles et bonnes sentences en termes simples qui coulent parmi si à propos, qu'elles amollissent et plient les plus dures mœurs et natures dedans le vin, comme le fer dedans le feu, et les amènent à toute humanité. »

(Amiot).

Il serait à souhaiter que Plutarque, en rendant si bien justice à Ménandre, eût été moins sévère pour Aristophane. Il n'a pas fait assez d'effort pour se transporter par l'imagination au temps de l'ancienne comédie ; c'est pourquoi il ne l'a pas comprise et l'a mal jugée. Il est séduit au contraire par Ménandre, et l'on ne s'en étonne

pas: ce drame tout domestique, simple et familier, où la vie intérieure, la vie de famille est dépeinte de mille manières, devait plaire au moraliste, au citoyen d'une petite ville grecque, calme et heureuse sous la protection de l'autorité romaine. La comédie ancienne était faite pour des citoyens, agités par les passions de la vie publique et de la liberté; elle est violente, pleine de colère, de rancune, de sarcasmes et d'amères ironies. On la résume volontiers dans ce tableau célèbre de Parrhasius dont parle Pline, et qui représentait le peuple athénien, peuple inconstant, mobile, prompt à aimer et à haïr, et cependant grand, généreux, passionné pour la gloire.

On a retrouvé dans un tombeau à Athènes un autre tableau, mais bien différent du premier. Il représente une jeune femme décente et gracieuse, tranquillement assise: au-dessus de sa tête est le mot Δημοκρατία: c'est l'image d'une démocratie paisible, qui laisse aux citoyens du repos, et qui, au lieu de les appeler pour siéger aux tribunaux et garnir les trirèmes, les invite à jouir doucement des plaisirs de la vie. Cette image est en quelque sorte l'emblème de la comédie nouvelle, où tout nous retrace une vie calme, des gens occupés de leur famille, de leurs affaires personnelles, et surtout de leurs plaisirs. Ainsi s'apaisent insensiblement

les passions politiques à l'agora et sur la scène, pour faire place à d'autres intérêts.

Tous les personnages d'Aristophane sont morts depuis longtemps : parmi ceux de Ménandre, un grand nombre vivent encore aujourd'hui ; ce sont ceux qui représentent quelque passion éternelle du cœur humain. Quelques-uns ont duré moins longtemps, le Soldat fanfaron, par exemple : c'était un type particulier à l'époque où vivait Ménandre : l'histoire l'avait, pour ainsi dire, fourni au théâtre. Il y a dans l'Anabase de Xénophon une peinture intéressante de ces soldats mercenaires, de leur insouciante valeur ; mais c'est dans la comédie moyenne, et dans la nouvelle, qu'on trouve le tableau peu flatté sans doute, de leurs mœurs, de leur rapide fortune et de leur luxe éhonté. Ce soldat grossier, avec sa voix hautaine et fière, ses manières rudes, a été longtemps populaire sur la scène. Les Romains eux-mêmes, dont les armées étaient toutes nationales, ont adopté ce type d'un ridicule étranger à leurs mœurs et à leurs institutions. Au moyen-âge, le soldat de fortune dure encore : c'est le Condottiere, le chef de bande, le Capitan matamore, qui reparaît sur la scène comique au seizième et même encore au dix-septième siècle.

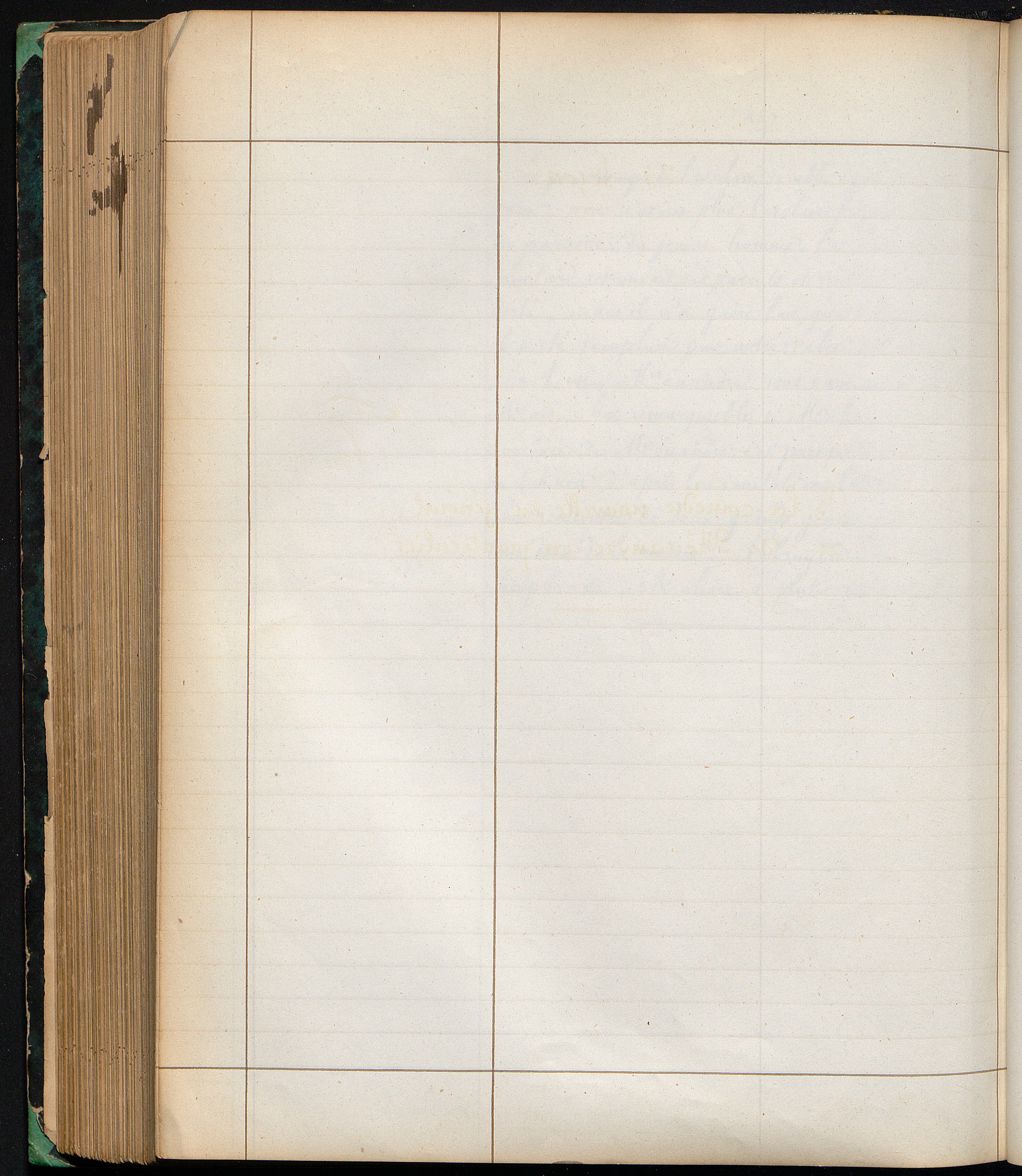
Le personnage de l'esclave semble également avoir disparu : nous n'avons plus l'esclave fripon, l'esclave du parasite, du jeune-homme, l'esclave honnête qui plus tard retrouvait ses parents et rentrait dans la liberté ; mais il n'a guère fait que changer de nom ; il a été remplacé par notre valet de comédie.

Ainsi, Ménandre nous ramène à Molière. Mais, chose remarquable, si Molière reproduit la comédie de Ménandre, c'est presque sans l'avoir connu (sinon d'après les imitations latines). Il y a eu libre rencontre de deux grands génies, qui s'inspiraient tous deux de la nature : Labruyère s'est inspiré de Théophraste ; Molière a plutôt ressuscité Ménandre.

C. Courbaud.

25e Leçon

De la comédie nouvelle en général et de Ménandre en particulier



25e Leçon.

De la comédie nouvelle en général, et de Ménandre en particulier.

Du travail, mais le style est négligé.

25e Leçon.

De la comédie nouvelle en général et de Ménandre en particulier.

Nous avons parcouru les nombreux et admirables tableaux que nous offrent les fragments de la comédie grecque à sa seconde époque; nous éprouvons maintenant le besoin de nous demander si ces tableaux si variés et si piquants peuvent se ramener à quelque unité dramatique; de chercher dans ces fragments les traces d'une action, d'une intrigue proprement dite; de retrouver quelqu'un des cadres où se plaçaient et se remuaient ces différents personnages. Mais si les fragments qui nous restent de la comédie moyenne sont nombreux et considérables, à peine y peut-on retrouver de quoi reconstruire quelques scènes; jamais on n'y retrouve de quoi reconstruire un drame entier. Il ne reste que le Plutus d'Aristophane qui puisse nous donner l'idée d'une comédie complète à cette époque.

Avec la comédie nouvelle, avec Ménandre, Philémon et Diphile, la question devient plus facile à résoudre; nous avons encore ici des fragments nombreux; nous avons Plaute et Térence qui les ont imités, et Térence plutôt que Plaute, qui s'est inspiré davantage des comiques Siciliens; mais pour nous tenir dans les

bornes de ce Cours, nous nous aiderons seulement des rares documents qui nous éclairent d'une façon directe sur la composition des comédies de Ménandre. Les grammairiens, en effet, composaient de vrais ouvrages méthodiques, où se rangeaient dans un certain ordre les principaux sujets traités par les auteurs dramatiques. Ces ouvrages s'appelaient περιοχαί, résumés. Il nous en reste quelques analyses des pièces de Ménandre, et ces analyses comparées aux fragments que le hasard nous a conservés, peuvent autoriser certaines conjectures sur les personnages et sur la disposition de la scène. Toutefois ces conjectures veulent être faites avec beaucoup de réserve. Nous trouvons à nous y livrer un plaisir qui pourrait facilement nous entraîner dans l'erreur.

Une des comédies de Ménandre était intitulée Φάσμα, l'Apparition. Il nous en reste une analyse très courte, mais très expressive, faite sans doute par l'auteur d'un résumé et conservée en latin par Donat, dans son Commentaire sur Térence (Eunuque, v. 9). Cette analyse est ainsi conçue:

« Phasma est le nom d'une fable de Ménandre, « dans laquelle la belle-mère d'un jeune-homme « élève secrètement chez son plus proche voisin « une fille illégitime qu'elle a eue d'un autre voisin, « s'arrangeant ainsi de manière à vivre avec sa fille « sans mettre personne dans le secret. Elle a fait

« perce le mur mitoyen de deux maisons, sous prétexte
« d'y établir une chapelle; et cachant la porte avec
« des guirlandes et des feuillages consacrés, elle y offre
« souvent des sacrifices pendant lesquels sa fille vient la
« voir. Le jeune homme s'étant aperçu de la chose,
« s'effraya d'abord à la vue de la belle jeune fille
« comme d'une apparition céleste (d'où est venu le
« titre de Fantôme à cette comédie). Puis, il se
« prit pour elle d'une passion si forte, qu'il n'y eut
« de remède que dans le mariage. Ainsi, au grand
« avantage de la mère et de la jeune fille, et sur le
« consentement du père, le jeune homme voit
« mettre le comble à ses vœux par un mariage dont
« la célébration finit la pièce. »

Voilà donc une comédie de Ménandre analysée par un auteur qui l'avait sous les yeux. Cette analyse suffit pour bien montrer tout ce qu'il y avait de gracieux et d'intéressant, de moral et de dramatique dans la pièce de Ménandre. L'origine de cette intrigue est une faute commise dans l'âge des faiblesses et des séductions; l'apparition aimable d'une belle et innocente jeune fille en forme comme le nœud; et la pièce se termine par le mariage et le bonheur de deux jeunes et honnêtes amants. Devant cette comédie, nous comprenons mieux Plutarque, lorsqu'il vante la mora-

lité des pièces de Ménandre : Ménandre ne peint pas seulement les côtés ridicules ou vicieux de la nature humaine ; après le mal, il montre le bien ; à la place de la femme coupable, il nous montre la tendre mère qui rachète sa faute par sa discrétion et son dévouement ; à côté d'elle, deux enfants, innocents de sa faute, dont l'amour et le mariage unissent bientôt le cœur et la destinée. Ménandre nous fait estimer la nature humaine, et nous apprend que l'homme ne tombe jamais si bas qu'il faille désespérer de son retour à la vertu. — Malheureusement, de cette pièce qui devait être pleine d'intérêt, il ne nous reste que des fragments sans valeur. Le mime de Lutatius Catulus, intitulé Phasma, avait peut-être le même sujet ; mais ce mime est perdu. La Mostellaria de Plaute n'a rien de commun que le titre avec le Phasma de Ménandre.

Voici l'analyse d'un autre drame de Ménandre, conservée par le même grammairien, dans le même Commentaire (prologue de l'Eunuque, vers 10) :

« Un jeune-homme qui avait perdu en débau-
« ches tout son patrimoine, envoie un esclave pour
« ouvrir le tombeau de son père, que celui-ci s'était
« fait construire à grands frais ; l'esclave apporte
« avec lui un repas que le père avait commandé
« qu'on lui offrît la 10e année après sa mort. Mais
« un vieil avare avait acheté du jeune-homme

« le champ où se trouvait le tombeau. L'esclave s'étant
« fait aider du vieillard pour ouvrir le tombeau, y
« trouva un trésor avec une lettre. Le vieillard garde
« et prétend s'attribuer le trésor ; il dit que c'est de
« l'argent qu'il a enfoui là en temps de guerre. Le jeune-
« homme recourt au juge et le vieillard détenteur du
« trésor :

Atheniense bellum cum Rhodiensibus
Quod fuerit, quid ego hic prædicem... »

Du moins c'est ainsi que le faisait parler L. Lanuvinus, son mauvais traducteur latin.

La fin de cette analyse nous manque ; mais on peut l'achever par certaines conjectures. Térence nous apprend qu'il y avait dans la pièce un plaidoyer où le vieillard parlait le premier ; c'était une licence contraire aux usages du barreau, qui donnaient d'abord la parole au plaignant :

"Atque in thesauro scripsit causam dicere
Prius, unde petitur, aurum quare sit suum,
Quam ille, qui petit, unde is sit thesaurus sibi ;
Aut unde in patrium monumentum pervenerit."

Cette licence, il est probable que le poète se l'était permise, pour ménager le dénoûment de la pièce, qui nécessairement devait être favorable au jeune-homme. Il est probable que lorsque le vieillard avait débité ses mensonges, le jeune homme

produisait la lettre de son père, et convainquait ainsi le vieillard d'imposture. On peut pousser plus loin les conjectures : il est probable que le jeune homme, ruiné par ses débauches, était épris de quelque passion sérieuse, et que sa pauvreté, sa mauvaise réputation mettaient un abîme entre lui et l'objet de sa tendresse; les souffrances de la misère et les peines de l'amour l'avaient sans doute fait réfléchir : il était redevenu bon, et digne d'une femme honnête; il ne lui manquait plus que la fortune pour conclure un heureux mariage; la découverte du trésor lui donnait cette fortune, et la pièce se terminait par un de ces dénouements que Ménandre a surtout recherchés. On voyait un jeune homme corrigé du vice par le malheur commencer une nouvelle vie par son mariage avec une belle et riche jeune fille.

Comme on le voit, il y avait un plaidoyer dans le Trésor de Ménandre : c'était en effet l'habitude du grand poète comique d'en mettre dans ses pièces, et ce n'en était pas sans doute la partie la moins intéressante, aux yeux des Athéniens, "ces mangeurs de fèves, dit M. Benoit, jugeurs, « orateurs, discuteurs de nature, qui jadis sem« blaient n'avoir voulu conquérir la Grèce que « pour la juger. » — Quintilien recommande à son élève la lecture de Ménandre, parce qu'on trouve dans Ménandre beaucoup de plaidoyers,

et des plaidoyers parfaits; il nous apprend même
qu'on avait attribué à Ménandre des discours judici-
aires connus sous le nom de Charisius. Le peu que
nous savons des comédies de Ménandre confirme
très bien ces témoignages. Nous venons de si-
gnaler un plaidoyer dans le *Trésor*; il y avait
un plaidoyer dans l'Ἐπίκληρος, l'*Héritière*;
dans les Ἐπιτρέποντες, les *Gens qui choisissent
des arbitres*; dans le *Provocateur*, Προεγκαλῶν.
Dans l'*Héritière*, c'était un mari et une femme
qui plaidaient par devant leur fils, ou par devant un
esclave, - παιδός, dit le rhéteur grec qui nous parle
de cette comédie: l'Héritière était sans doute une
de ces orphelines athéniennes que la loi, si elles
étaient riches, obligeait à épouser leur plus proche
parent, oncle ou cousin germain, ou cousin issu
de germain; et qu'elle autorisait, si elles étaient
pauvres, à se faire doter par ce parent. Une affai-
re de ce genre était portée devant un arbitre, et les
parties prononçaient un discours. Le rhéteur
grec qui nous a conservé le souvenir de cette scène,
remarque que les deux discours manquaient d'-
exorde, de même que les deux plaidoyers de l'-
Ἐπιτρέποντες. Dans l'Ἐπιτρέποντες, on avait
un sujet analogue, dit Sidoine Apollinaire
(*Lettres. IV. 12. p. 257*), à l'*Hécyra* de

Térence : deux jeunes époux plaidaient en séparation, une découverte imprévue apprenait tout à coup au mari irrité qu'il était lui-même auteur de l'accident arrivé à sa femme pendant les fêtes de Cérès ; et la pièce, après un plaidoyer, se terminait par une de ces conclusions morales que nous avons déjà remarquées dans Ménandre. Le Provocateur était sans doute, dit Mr Benoît, "une sorte de Chicaneau athénien, ombrageux, querelleur, rompu à toutes les ruses des procès, et toujours prêt à citer un texte de loi, à prendre des témoins, à lancer une assignation."

Arrêtons-nous un instant devant ces scènes de procédures si communes alors dans la comédie.

Le rhéteur qui nous parle de ces plaidoyers, en parle uniquement pour prouver que l'exorde n'est pas indispensable dans un discours, il en parle comme il parlerait d'un plaidoyer de Lysias ou de Démosthènes, et les signale à l'imitation des jeunes avocats, après avoir cité un exemple semblable dans Thucydide. Ce rapprochement autorise une conjecture, c'est qu'il y avait peut-être entre les plaidoyers comiques de Ménandre et les plaidoyers du barreau une autre ressemblance ; c'est que peut-être ces discours étaient écrits en prose. Il y a quelques traces chez les anciens de comédies en prose ; nous ne nous prévaudrons pas d'un passage de Suidas où le mot en prose,

(καταφαγάδην) se trouve peut-être à tort rapproché du nom d'Ion, poète tragique de l'antiquité. Mais Athénée, livre x, p. 445, nous parle d'un personnage, grand ami de Bacchus et de ses fêtes, qui avait passé sa vie à boire et qui, entre autres compositions, avait écrit des <u>comédies en prose</u>. La prose n'était donc pas bannie de la scène comique, la prose a donc pu s'introduire dans les pièces de Ménandre, sous la forme de plaidoyers et de lettres, comme elle s'introduit parfois dans les comédies de Molière. Il n'y avait par là plus de hardiesse qu'à mettre sur la scène un Laconien, un Mégarien, parlant le patois de leur pays. Mais revenons à l'objet principal de cette leçon.

Il nous reste encore des renseignements précieux sur une pièce de Ménandre intitulée Πλόκιον, et que Cécilius avait traduite sous le même titre : c'est Aulu-Gelle qui nous les donne (L. 11. Ch. 23) A défaut d'une analyse régulière, nous avons du moins l'énumération des personnages qui y figuraient. C'est d'abord un vieillard, époux d'une femme riche, laide et méchante, sans doute quelque malheureux Strépsiade qui aura fait la folie de se marier avec une femme de haut lignage. On trouve, dans le peu de fragments qui nous restent de la comédie moyenne, beaucoup de noms de femmes qui laissent soupçonner de ces mésalliances. — Paraît ensuite une

jeune esclave que la dame de la maison fait vendre, pour l'éloigner de son mari. Un voisin était le confident de l'infortuné vieillard. Sa fille avait été séduite par un jeune homme, et se trouvait alors sur le point d'accoucher. Un vieil esclave qui était dans le secret exprimait ses angoisses avec beaucoup de vivacité. Cet esclave s'appelle Parménon. Nous savons qu'au temps de Ménandre ce nom désignait dans l'origine l'esclave affranchi, mais obligé de rester auprès de son maître quelque temps après l'affranchissement. De nombreuses inscriptions trouvées par O. Müller et M. Lebas sur le soubassement du temple de Delphes font foi de cet usage, qui est un trait des moeurs grecques utile à relever ici.

Le sixième personnage connu est le fils du vieillard, qui a sans doute un rôle d'amoureux. Le mot qui sert de titre à la pièce, Πλόκιον, est sans doute le nom de son amante. M. Arnould, dans une dissertation publiée à Paris en 1842, est d'un avis contraire; il suppose, d'après l'étymologie du mot, que Πλόκιον signifie Monile, un collier, un bijou. Ce collier, fait sans doute de cheveux, a été, suivant M. Arnould, dérobé à la jeune fille par le jeune homme, dans une de ces scènes de désordre qui forment pour ainsi dire l'arrière-scène de la comédie antique; ce même collier, produit à la fin de la pièce, aurait

ainsi servi de reconnaissance et préparé le dénouement. Mais il vaut mieux supposer que c'était le nom d'une courtisane ou d'une esclave: rien n'est plus commun dans les comédies antiques que ces noms de femme en ιον; ainsi, on trouve Ἰσοστάσιον dans Alexis; Νάννιον dans Eubulus ou Philippis; Δραχόντιον dans Timoclès; Φάνιον dans Ménandre; Πτερύγιον dans Philémon; Μνημάτιον dans Diphile. Quel que soit d'ailleurs le sens de ce mot, tout porte à croire que le dénouement de cette pièce était un de ces mariages dont nous connaissons déjà plusieurs exemples dans le théâtre de Ménandre.

Nous pouvons maintenant nous représenter ces comédies comme de petites compositions moins étendues que les grands canevas d'Aristophane: le même auteur pouvait donc en faire un plus grand nombre dans le cours de sa carrière, et l'on comprend que l'on en jouât jusqu'à cinq dans un même concours. La morale, quelquefois compromise dans la suite de la pièce, par des peintures un peu libres, y était d'ordinaire réhabilitée par le dénouement.

S'il reste quelques doutes sur le sujet des compositions de Ménandre, il n'y en a point sur le caractère général de ses œuvres. Et quand on parle de Ménandre, on parle de tous les comiques de son temps, dont il est le chef et le modèle[1].

En appréciant le théâtre d'Aristophane,

[1] Les anciens ne distinguaient ces auteurs que par certaines différences de style à peine appréciables

pour nous. Philémon, par exemple, était plus austère, et moins souple; Ménandre avait toutes les qualités d'un style gracieux et facile, sans cesser d'être énergique.

nous disions que malgré leur révoltante licence ces comédies nous laissent un sentiment élevé de la nature humaine, qu'elles nous donnent une sorte de confiance dans les forces morales de l'homme. Quant à ces peintures hideuses de la débauche qu'Aristophane nous met effrontément sous les yeux, il n'y a pas, disions-nous, il n'y a pas à craindre qu'elles nous séduisent; elles ne peuvent, et n'ont jamais pu inspirer que du dégoût. Au contraire, la poésie de Ménandre captive notre imagination, séduit notre cœur par la peinture aimable de passions dangereuses. La poésie de Ménandre serait-elle donc plus à craindre pour les mœurs que la licence d'Aristophane? Cette crainte paraît avoir préoccupé Mr. Benoît, lorsqu'il écrivait: "La meilleure comédie, en effet, ce chant de triomphe de la sensualité, avec sa naïve brutalité et ses effrontées gaillardises, avait sans doute une influence moins pernicieuse sur les mœurs que telle scène de la comédie nouvelle, qui, en troublant le cœur, y insinuait bien plus profondément les maximes de sa morale relâchée, et par l'attrait d'une plus grande décence extérieure et d'une certaine élégance dans le libertinage, séduisait les plus délicats." Cependant Ménandre mérite plus d'estime, et la société de son temps plus d'indulgence. Les peintures qu'on trouvait

dans Ménandre n'étaient pas de celles qui pouvaient séduire au vice : s'il en eût été ainsi, Bossuet, ce rigide chrétien, n'aurait pas mis Térence, l'imitateur de Ménandre, entre les mains de son royal élève, et n'aurait pas écrit au pape : " Quid memorem ut Delphinus in Terentio suaviter atque utiliter luserit ; quanta que se hic rerum humanarum exempla præbuerint, intuenti fallaces voluptatum ac mulierecularum illecebras, adolescentulorum impotentes et cæcos impetus ; lubricam ætatem servorum ministeriis atque adulatione per devia præcipitatam, tum suis exagitatam erroribus atque amoribus cruciatam, nec nisi miraculo expeditam, vix tandem conquiescentem ubi ad officium redierit. " Il y avait dans Ménandre autre chose qu'une habileté hypocrite à déguiser le vice ; il y avait le tableau vrai de la vie (Et vitam ostendit vitæ), tableau mélangé de mal et de bien, mais où le bien domine et triomphe. Quand au moyen-âge des compilateurs recueillirent les morceaux de morale épars dans les auteurs de l'antiquité, c'est à Ménandre qu'ils firent les plus beaux emprunts et les plus nombreux. Et enfin, la société qui lisait et qui inspirait Ménandre était, j'ose le croire, moins corrompue que les générations précédentes ; à peine est-il question quelquefois dans les nombreux fragments de Ménandre,

(Manilius)

Philémon, etc., de ce vice odieux dont Aristophane se jouait si librement sur la scène. Les mœurs étaient donc devenues plus décentes, plus douces; si les Grecs avaient perdu beaucoup de leurs vertus politiques et militaires, ils avaient peut-être acquis quelques vertus privées qui compensaient largement cet affaiblissement des caractères: dans le silence des passions qui remuaient les contemporains de Périclès, il y avait en place pour un progrès réel, en décence, et partant en morale; car le vice est moins fort là où il est réduit à se cacher devant la réprobation publique.

Mais, dit-on, Ménandre était disciple d'Euripide, ami et disciple d'Epicure. Disciple d'Euripide, il a dû prêter des mœurs peu sévères à ses personnages; disciple d'Epicure, il a dû professer dans sa vie privée des principes qui se traduisaient dans ses ouvrages par une morale relâchée.

En ce qui concerne Euripide, il faut remarquer qu'Euripide était le plus grand connaisseur du cœur humain que la Grèce eût connu; il était presque le seul des poètes tragiques qui eût peint des hommes, et non pas des héros. Ménandre, le premier des poètes comiques dans l'analyse et la peinture du cœur humain, devait naturellement avoir pour conseiller et pour maître un poète tel qu'Euripide. On ne peut rien inférer de là contre la morale de Ménandre.

Ménandre a été le disciple d'Epicure ; cette accusation paraît plus grave. On sait en effet que Ménandre, du même âge qu'Epicure, se lia de bonne heure avec lui et conserva son amitié jusqu'à la mort. Mais on doit réfléchir que l'épicurisme, à son origine, n'était pas ce sensualisme sans pudeur, qui fit tant de ravage à Rome deux ou trois siècles plus tard ; c'était une philosophie bornée aux plaisirs de la vie présente, mais qui n'en usait du moins qu'avec modération ; c'est ainsi que Cicéron nous l'a dépeinte dans quelques-uns de ses ouvrages. Si Ménandre fut plus que l'ami d'Epicure, s'il en fut le disciple, et sur le théâtre, et dans sa vie privée, on n'est pas autorisé pour cela à en faire un professeur de débauche. La comédie, après tout, est impossible sans une honnête liberté dans le langage et dans la peinture des mœurs.

Voudrait-on que Ménandre eût été Stoïcien ? Le Stoïcisme est pareil à lui-même à toutes les époques, comme la raison, dont il fait, en morale, sa règle suprême et inflexible. Chrysippe et Epictète ont eu les mêmes principes. Or, quels sont ces principes ? ils se résument en un mot : la tranquillité complète de l'âme, l' ἀταραξία. Le Stoïcien disait : " Ne ris, ni souvent, ni longtemps, ni avec abandon. " (Epict. Man. c. 42) " Garde-toi de chercher à faire rire, car la pente est facile du

rire aux façons basses et populaires, et tu pourrais ainsi
disposer les autres à se respecter moins. » (Epict. M. 53)
« Il n'est pas nécessaire d'aller souvent au spectacle;
si cependant l'occasion s'en présente, n'y parais intéres-
sé que pour toi seul; resigne-toi à ce qui s'y passe;
que le vainqueur soit celui qui l'est. De cette manière
tu n'éprouveras aucune contrariété. Abstiens-toi de
crier, de rire, de t'agiter trop vivement; et, le spectacle
fini, ne parle pas longuement de ce qui s'y est passé,
et qui ne peut contribuer à te corriger autrement, si tu
paraissais avoir admiré le spectacle. » (Epict. M. Ch. 48).
La comédie ne pouvait guère vivre de bonne intelligen-
ce avec une telle philosophie; les stoïciens ne devaient
pas être des hommes ordinaires (ἰδιῶται); ils devaient
former au-dessus des autres hommes une espèce d'aristo-
cratie morale, que les passions ne troubleraient jamais:
et pour écrire la comédie, la comédie telle que l'enten-
dait Ménandre, il fallait un homme accessible à
toutes les émotions du cœur; et pour se plaire au specta-
cle d'une comédie, il fallait des cœurs accessibles à
toutes les impressions. Quel étrange auteur, quel étran-
ge spectateur de comédies, que cet homme qui venait
au théâtre, suivant les préceptes d'Epictète, avec l'
intention bien arrêtée de ne pas s'émouvoir, de ne
pas rire! Au fond, Ménandre n'était d'aucune
secte; comme le poète qui devait dire, deux siècles

plus tard :

" in Aristippi furtim præcepta relabor ";
Ménandre ne jurait sur la parole d'aucun maître (nullius* jurare in verba magistri) ; s'il glisse quelquefois dans l'épicurisme, il n'y reste pas. Il ne s'attache pas ——— à prêcher une morale relâchée ; il raconte les choses de la vie telles qu'elles se passent sous ses yeux ; il montre les faiblesses de l'homme, et à côté de ces faiblesses, les misères qui le punissent ; quelques-unes des vertus qui en ce monde réparent le tort de nos vices. On emportait du spectacle ou de la lecture de ces Comédies l'amour du bien, et la crainte des châtiments qui poursuivent les méchants. Ce n'était ni la morale d'Epicure, ni la morale de Zénon, mais la vérité même de la vie. Ménandre, enfin, suivait sans doute et enseignait assurément la morale du bon sens, et voilà pourquoi il fut un poète si fécond et si heureux. La préoccupation d'une thèse philosophique suffit pour glacer une œuvre dramatique, et la comédie plus encore que la tragédie. Voltaire a pu être philosophe dans ses tragédies ; il parle souvent au parterre par la bouche de ses héros, et ses tragédies déjà perdent beaucoup à cette substitution de l'auteur au personnage ; mais ses Comédies, elles ont beaucoup plus souffert de sa manie philosophique. Voltaire, l'homme le plus spi-

* addictus

rituel de son siècle, qui savait être comique partout, a fait des comédies froides et sans saveur. Si Ménandre a été un poëte comique de premier ordre, c'est qu'il n'a pas, comme Voltaire, transporté la philosophie sur le théâtre, c'est qu'il n'a écrit ses comédies que pour imiter la nature, sous l'inspiration du bon sens.

Si on veut à toute force rattacher Ménandre à quelque philosophie, il faut le rattacher à celle du bon sens, qui venait d'avoir son maître dans Aristote, et qui avait alors un représentant illustre, dans la personne de Théophraste, contemporain et ami de Ménandre. Les Caractères que nous peint Théophraste dans le livre qui nous reste de lui, sont les mêmes que nous retrouvons dans la comédie de ce temps, et dans les imitations latines du grand comique grec. La morale de Théophraste et celle d'Aristote, également éloignée de deux excès qu'elle a prévus et décrits, l'excès représenté par Epicure, et l'excès représenté par Zénon, cette morale, dis-je, est précisément celle qui domine dans l'Ecole de Ménandre: la plus belle part y est faite aux biens de l'âme, quoique ceux du corps et du monde ne soient pas oubliés. Ménandre garde ainsi un juste milieu entre la vertu impossible du stoïcisme et les relâchements dangereux que l'épicurisme portait dans son sein. Il est vrai qu'on trouve dans les fragments

de Ménandre des morceaux où le poëte semble trop accorder à cette morale du plaisir ; mais on en trouve d'autres où elle est combattue. Ici, c'est un pauvre qui se plaint de la fortune, un fils qui se révolte contre son père, un mari qui s'indigne contre les femmes ; mais là, c'est un pauvre heureux de sa médiocrité, un fils soumis, un mari content, qui parlent avec un accent plus sincère et plus convainquant. Voici, par exemple, le Mysogyne, l'ennemi des femmes, qui s'écrie avec fureur :

« le mariage m'est odieux »

et son interlocuteur lui répond au nom du bon sens :

« C'est qu'aussi tu le prends par le mauvais
« côté ; tu n'en considères que les ennuis et les choses
« propres à te désoler, et tu n'en veux pas voir les
« bienfaits. Pourtant tu ne saurais trouver au
« monde, Simylos, un seul bien qui ne soit pas
« mêlé de quelque mal. Une femme riche est
« sans doute un être insupportable, et ne laisse pas
« vivre à sa guise celui qui l'a prise ; mais on
« trouve aussi quelque avantage à cette union : on
« a des enfants ; qu'on tombe malade, elle soigne
« son mari avec sollicitude ; s'il est malheureux,
« elle partage son infortune ; meurt-il ? elle
« l'ensevelit elle-même, et veille à ce qu'on l'en-
« terre décemment. Songe à tout cela dans les
« ennuis de chaque jour. Cela te fera suppor-

« ter la chose en général ; mais si tu ne veux voir que
« ce qui t'afflige, sans mettre en comparaison les
« compensations, tu seras malheureux sans remède. »[1]

Ainsi Ménandre professe la morale modérée du bon sens, celle qui a le plus d'attrait pour les hommes, et par là, le plus d'influence sur eux, le plus de pouvoir pour les corriger. Il peint les passions, même les passions déshonnêtes, mais il les peint en honnête homme et en homme de goût ; et s'il doit y

[1] Πρὸς τὸ πρᾶγμ' ἔχω
κακῶς. — Ἐπαριστερῶς γὰρ αὐτὸ λαμβάνεις
τὰ δυσχερῆ γὰρ καὶ τὰ λυπήσαντά σε
ὁρᾷς ἐν αὐτῷ, ταδ ἀγάθ' οὐκέτι βλέπεις.
εὕροις δ' ἂν οὐδὲν τῶν ἁπάντων, Σιμύλε,
ἀγαθὸν, ὅπου τι μὴ πρόσεστι καὶ κακόν.
Γυνὴ πολυτελής ἐσ' ὀχληρὸν, οὐδ' ἐᾷ
ζῆν τὸν λαβόνθ' ὡς βούλετ'· ἀλλ' ἔνεςί τοι
ἀγαθὸν ἀπ' αὐτῆς, παῖδες· ἐλθόντ' εἰς νόσον
τὸν ἔχοντα ταύτην ἐθεράπευσεν ἐπιμελῶς,
ἀτυχοῦντι συμπαρέμεινεν, ἀποθανόντα τε
ἔταψε, περιέστειλεν οἰκείως· ὅρα
εἰς ταῦθ' ὅταν λυπῇ τι τῶν καθ' ἡμέραν·
οὕτω γὰρ οἴσεις πᾶν τὸ πρᾶγμ'. Ἂν δ' ἐκλέγῃ
αεὶ τὸ λυποῦν, μηδὲν ἀντιπαρατιθεὶς
τῶν προσδοκωμένων, ὀδυνήσῃ διὰ τέλους.

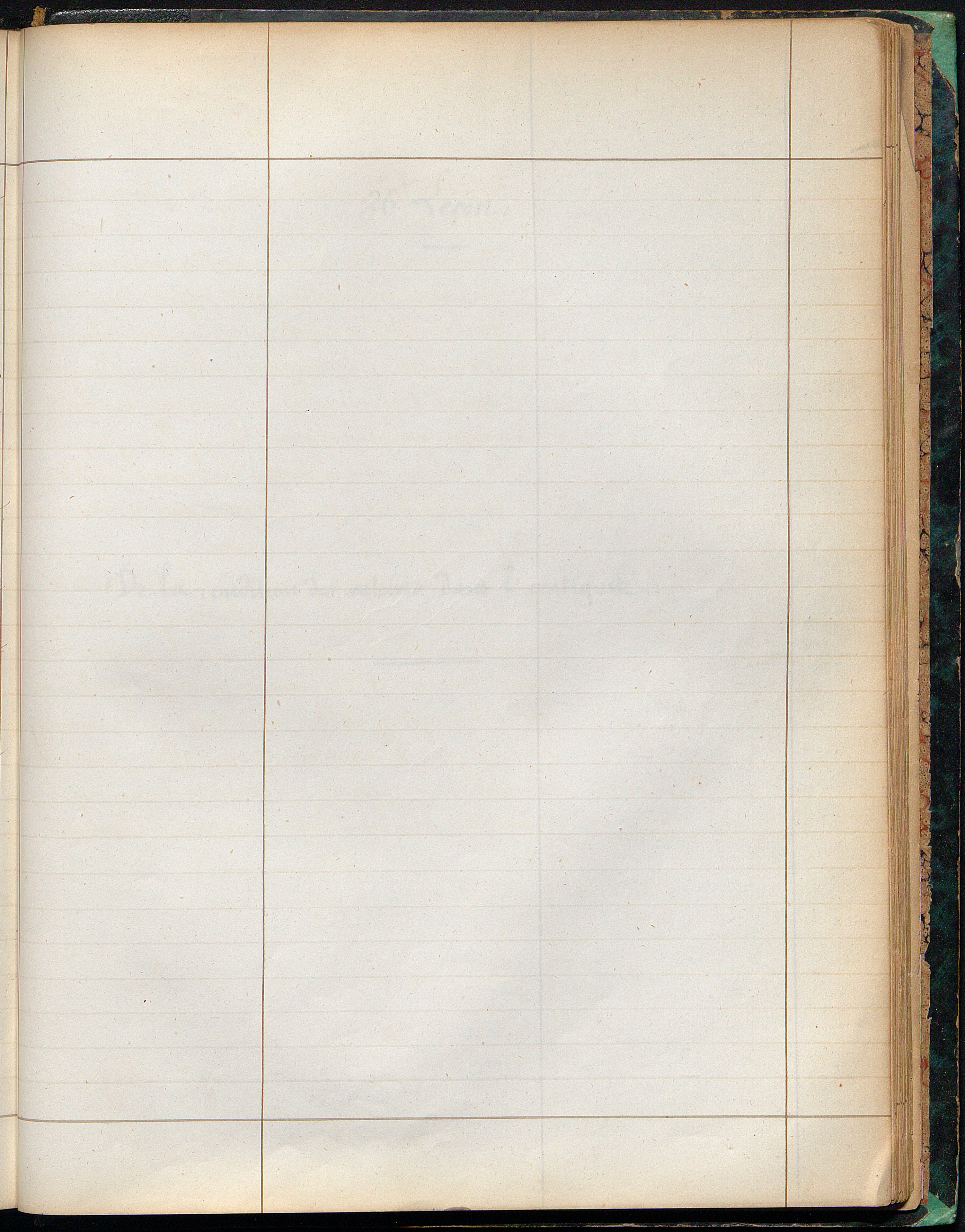
avoir une comédie permise en ce monde, celle de Ménandre est la plus digne de cette faveur, la moins dangereuse pour les mœurs, la plus capable de les améliorer, si la comédie peut avoir ce privilège. M. Benoît, après avoir été un peu trop sévère pour la moralité de la comédie nouvelle, s'est laissé prendre, je le vois, à ce charme d'honnêteté dans l'œuvre de Ménandre, et il a conclu comme nous en rendant hommage au poète :

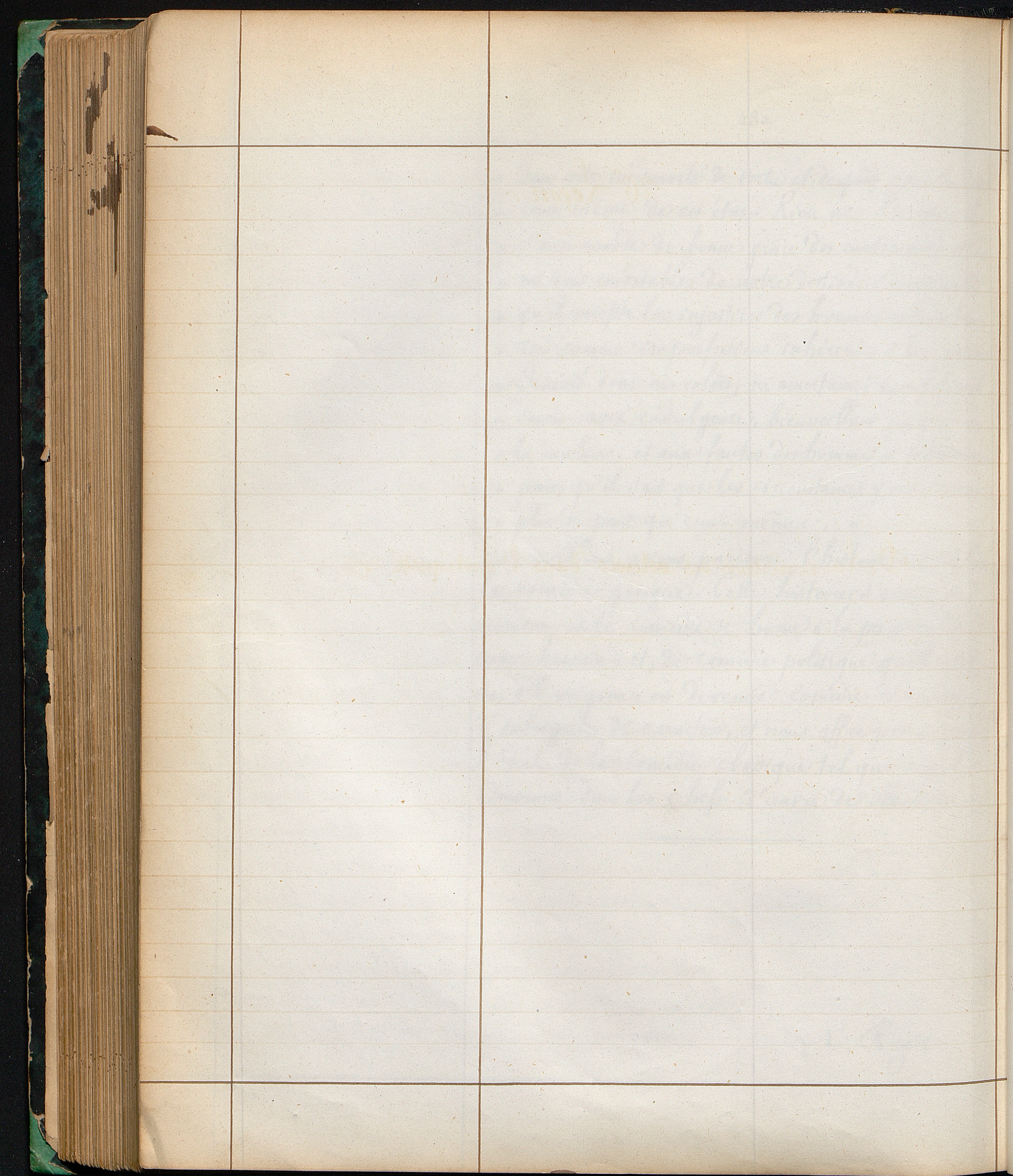
« Ce qu'on y sent donc tout d'abord et partout,
« c'est un instinct de bonté qui partout y respire
« comme un doux parfum, c'est une sagesse indul-
« gente et sereine, qui semble le goût naturel d'un
« esprit aimable, et la volupté d'un cœur excellent.
« Ménandre était un sage à la façon d'Horace;
« doux à soi-même et aux autres, et qui, au lieu de
« quereller contre la vie et les hommes, cherchait
« à s'en arranger avec complaisance. Il ne dogma-
« tise pas; il prend la nature humaine pour ce
« qu'elle est; il en voit le bien, il en voit le mal,
« sans enthousiasme ni découragement; il ne se
« raidit pas, n'exagère pas, ne déclame pas; la
« modération en toutes choses est le trait propre
« de son caractère : il est sensible, mais sans trans-
« port, indulgent sans faiblesse, amoureux du
« bien sans passion, se tenant volontiers partout

« dans cette médiocrité de vertu et de goût pour la douceur même de cet état. Rien ne l'irrite; il s'accommode de bonne grâce des contrariétés et des misères inévitables de notre destinée, de même qu'il accepte les injustices des hommes et leurs travers comme imperfections inhérentes à leur nature. Jamais donc ni colère, ni amertume; aux folies il sourit avec indulgence, bienveillant jusque dans la malice; et aux fautes des hommes il pardonne, parce qu'il sait que les circonstances y ont souvent plus de part qu'eux-mêmes. »

Nous avons parcouru l'histoire entière de la comédie grecque. Cette histoire s'arrête, au moment où la comédie se borne à la peinture du cœur humain; et, de comédie politique qu'elle avait été à l'origine, est devenue comédie de mœurs, d'intrigue, de caractère, et nous offre précisément l'idéal de la comédie classique tel que nous l'admirons dans les chefs-d'œuvre de Molière.

N. Royer.





26e Leçon.

De la condition des acteurs dans l'antiquité.

retouchée par le professeur et transcrite d'après la Revue des Cours publics.

26e Leçon.

De la condition des acteurs dans l'antiquité.

Ainsi qu'il résulte de nos études sur l'histoire du drame en Grèce, et particulièrement de la Comédie, cette histoire se renferme, on peut le dire, presque toute entière dans celle du drame chez les Athéniens : en dehors d'Athènes, on ne rencontre guère, jusqu'au temps d'Alexandre-le-Grand, que la brillante, mais très passagère exception de la comédie sicilienne : tout ce qu'il y a d'ailleurs en Grèce de talents éminents cède à l'attraction du génie d'Athènes, vient achever son éducation littéraire et chercher la gloire dans cette capitale du monde hellénique, l'institutrice du genre humain, comme l'appelait un de ses orateurs : toutes les gloires, quelles qu'elles soient, sont à ce moment des gloires athéniennes, depuis l'ancienne comédie, où l'on ne supportait guère que des Athéniens de franche origine, jusqu'à la moyenne, où nous voyons le poète Diphilus, né à Sinope, mais vraiment attique par la grâce de son style, accepté dans cette grande famille de poètes athéniens. D'autre part, la tragédie et la comédie vraiment attiques s'arrêtent à peu près vers le même temps, sinon

à l'époque d'Alexandre le Grand, du moins à celle du premier ou du second de ses successeurs, soit en Macédoine, soit en Egypte. Pour ce qui est de la tragédie, elle se résume en trois grands noms : Eschyle, pour les commencements, déjà dignes de la scène athénienne ; Sophocle pour la perfection soutenue ; Euripide pour les derniers efforts d'innovation heureuse. La comédie est plus tardive en ses progrès, mais plus long-temps féconde ; elle ne compte pas seulement trois grands poëtes, mais trois écoles successives de poëtes diversement, mais également illustres. A l'époque où nous sommes arrivés, il ne se fera plus rien de grand à Athènes dans la comédie ou dans la tragédie : l'une et l'autre se réfugient à la cour des Ptolémées ou des Attales ; aussi, au lieu de poursuivre une étude désormais sans intérêt, de nous borner à recueillir des noms obscurs, des titres de pièces, des fragments sans grande valeur, mieux vaut consacrer le peu de temps qui nous reste à parler des acteurs : la profession d'acteur fut toujours très étroitement associée dans l'antiquité à la condition du poëte : parler de l'un, c'est donc encore parler de l'autre ; ainsi cette étude est comme le complément nécessaire de toutes celles qui nous ont occupés jusqu'à présent.

L'histoire des acteurs en Grèce comme à Rome

est fort complexe ; elle exigerait à elle seule de longs développements ; aussi, loin de prétendre l'épuiser, nous ne voulons qu'en esquisser les principaux traits.

I.

Au début, les acteurs furent, dans l'Attique en particulier, purement volontaires (ἐθελονταί) ; quelquefois d'ailleurs ils étaient eux-mêmes poètes. Il est certain que Thespis et Eschyle avaient joué dans leurs propres tragédies (1) ; Sophocle avait figuré dans sa pièce, très sérieuse pourtant, intitulée Nausicaa ; nous avons vu Aristophane se moquer de Céphisophon, à la fois acteur dans les pièces d'Euripide et collaborateur de ce poète dans le genre comique. Cratès avait commencé par être acteur au service de Cratinus ; Athénée nous apprend que Diphilus avait joué lui-même ses propres pièces ; il est vrai que l'anecdote n'est pas assez précise pour nous rassurer complètement à cet égard ; toujours est-il que le poète avait paru sur la scène. Toutefois acteurs et auteurs tendent de bonne heure à se séparer ; cette séparation coïncide naturellement avec les institutions de la chorégie, dont nous avons

Athénée (liv. I. ch. 37) p. 77 du 1er vol. Éd. Schweighauser.

(id. liv. XIII vol. V p. 109 de l'éd. Schweighauser)

(1) Aristote affirme que "dans l'origine les poètes eux-mêmes représentaient leurs tragédies" (Rhet. III. 1)

longuement parlé dans un cours précédent : à l'époque de Périclès, on distingue d'ordinaire les acteurs de ceux qui ont fait les comédies, et les noms-mêmes consacrent cette distinction : ὑποκριταί (comédiens) χορευταί (choristes). Les acteurs sont proprement les artistes payés par l'État, entretenus par les chorèges, et pouvant même avoir des acteurs secondaires sous leurs ordres ; au poète on assigne un nom particulier, διδάσκαλος (le maître), parcequ'il instruit les acteurs, les dirige, et les prépare lui-même à la représentation.

(V. M. Egger Cours de 1854-55 10e leçon).

(Un fragment d'Ister, où ces deux noms sont rapprochés : Coll. Didot. Fragmenta hist. graec. T. I. p. 425).

(V. à ce sujet M. Patin, Tragiques grecs 1er vol. p. 101).

Cependant, bien que subordonnés, et au public qu'ils doivent captiver, et au poète dont ils reçoivent les leçons, les acteurs ne perdent rien de leur considération et de leur crédit ; dès les temps les plus anciens, on en voit qui sont entourés de toutes les marques d'estime ; quelquefois même leur rôle est si rapproché de celui du poète, qu'on en fait à tort les collaborateurs de ce dernier : de là ces personnages de caractère équivoque, comme Philonide et Callistrate, acteurs et amis complaisants d'Aristophane, dont on ne sait comment qualifier la prétendue collaboration avec le grand poète.

(On peut consulter sur ces deux personnages un passage de M. Bergk (ap. Meineke, II. p. 939 et les Scholiastes d'Aristophane ad Plut. 179, ad Vesp. 1284, ad Eq. 537.)

Quoiqu'il en soit, ce doute seul prouve quelle estime on avait pour de pareils acteurs. Que si nous sortons de la scène, nous voyons Aristodème

(Démosthène (de falsa legat.)
(Diod. de Sicile, XVI. 55).

et Néoptolème envoyés comme députés à Philippe et à Démosthène ; Satyrus, après eux, chargé d'une ambassade auprès du roi de Macédoine. Ils ne partaient pas toujours d'Athènes, il faut le dire, avec ce caractère éminemment respectable d'ambassadeurs accrédités par une nation auprès d'une autre, mais la profession d'acteurs leur garantissait à elle seule certains privilèges, l'immunité par exemple (ἄδεια) à laquelle s'attachait presque toujours l'inviolabilité de personne : c'est qu'interprètes d'une pensée religieuse dans les fêtes publiques, on les regardait en quelque sorte comme des serviteurs du Dieu ; à ce titre, ils étaient respectés de tous et circulaient librement dans toutes les villes de la Grèce ; dans l'Etolie même on trouve consacrés ces privilèges du talent voué à une fonction presque religieuse. Quelquefois aussi les acteurs étaient dépêchés avec une mission diplomatique, et princes ou rois ne dédaignaient pas d'avoir recours à leur utile intervention : Alexandre-le-Grand envoya l'acteur Thessalus demander à un satrape de Carie la main de sa fille : c'est Plutarque qui rapporte ce fait. " Il est vrai, ajoute-t-il aussitôt, que Philippe, instruit de cette négociation, tenue secrète par le jeune prince, fit emprisonner l'ambassadeur. " Quoiqu'il en soit, le choix d'un acteur pour une mission aussi dé-

(Corpus insc. græc. N° 3046)

(V. Plutarque, Vie d'Alexandre, ch. 10).

licate, et en général les prérogatives dont les artistes dramatiques jouissaient prouvent qu'à cette époque, ils étaient entourés d'une grande et sérieuse considération.

Le poète ne tient pas moins compte d'eux que le public : même quand il s'appelle Sophocle, il condescend aux aptitudes de certains artistes pour leur composer des pièces qui fassent valoir leur talent.

(Ister, fragm. (Coll. Didot fragm. 51 p. 425) : "καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν (τῶν ὑποκριτῶν) γράψαι δράματα (φησὶν ὁ Ἴστρος).

Aristote était témoin de ces actes de complaisance, et c'est à cela qu'il attribue les défauts de tant de tragédies qu'il appelle *épisodiques*, ce que nous rendrions assez bien par le nom de *pièces à tiroir*.

" J'appelle épisodique, dit-il, la fable où les épisodes ne se tiennent par aucun lien naturel ou nécessaire. Les mauvais poètes en font de telles par leur faute, et les bons pour plaire aux acteurs. Travaillant pour le succès du jour, ils étendent l'action au-delà de ce qu'elle comporte, et sont souvent forcés d'en rompre la continuité." Ainsi le poète allait quelquefois jusqu'au sacrifice des règles sérieuses et des principes de son art pour complaire au talent, parfois aux caprices d'un acteur en renom. Il y a plus : quand une pièce ne convenait pas suffisamment à leur manière de déclamer, les acteurs eux-mêmes ne se gênaient pas pour corriger l'œuvre du poète soit de son vivant, soit et surtout

(Aristote. Poet. ch. IX, §. 11. Trad. de M. Egger, p. 333, à la suite de l'Histoire de la critique)

(Richter, de Æschyli, Sophoclis, Euripidis interpretibus græcis (Berlin 1839) p. 21 et suiv.)

après sa mort. M. Richter a recueilli un assez grand nombre de textes, où l'on voit des grammairiens et des scholiastes accuser les acteurs d'interpolations : ce sont des remaniements en général assez maladroits, mais qui devaient rendre le jeu plus rapide et plus facile. " La plupart, d'ailleurs, portent sur de minces détails de style, sur des variantes de ponctuation, &a. Il y en a pourtant d'importants. Ainsi le Rhésus d'Euripide nous est parvenu avec deux prologues, dont l'un, de onze vers, est attribué aux acteurs. "

(Pour cette partie, on peut consulter M. Egger, Hist. de la Critiq., Ch. I. §. III p. 22, à laquelle nous empruntons cette dernière phrase).

En se multipliant, les corrections de ce genre devaient altérer singulièrement l'intégrité primitive des œuvres dramatiques. Par là s'explique sans doute cette mémorable décision prise par la république d'Athènes sur la proposition de l'orateur Lycurgue : le décret ordonnait de dresser un texte officiel et définitif des chefs-d'œuvre des trois grands tragiques : cet exemplaire unique, déposé au temple de Minerve dans les archives de l'État, devait servir seul aux représentations sur le théâtre de Bacchus, ou du moins c'est sur lui que devaient être collationnés tous ceux dont les acteurs se servaient. C'est cet exemplaire qui, plus tard, emprunté sur gage aux Athéniens par un des Ptolomées, ne leur fut jamais rendu.

(V. Nyssen, de Lycurgi oratoris vita et rebus gestis (Kiel, 1833) p. 84).

Evidemment l'intention de Lycurgue, grand citoyen, ses écrits en font foi, aussi éclairé des lettres et des arts, nous n'en voulons d'autres preuves que la construction du théâtre de Bacchus et la rédaction de cette loi, son intention, disons-nous, était de fixer, en les protégeant contre les remaniements indiscrets des acteurs, ces textes si justement respectables; et de prévenir ainsi des altérations que devait regretter le bon goût, ou tout au moins une critique justement jalouse de connaître les vraies qualités et les vrais défauts des auteurs qu'elle apprécie.

Jusqu'ici, par une expression générale qui serait encore légitime, même aujourd'hui, en un tel sujet, nous avons toujours dit les acteurs: hâtons-nous d'ajouter qu'il faut prendre le mot à la lettre. A cette époque reculée, il n'y avait point encore d'actrices sur la scène, soit à Athènes, soit dans tout autre théâtre de la Grèce: la date où pour la première fois des actrices furent admises au théâtre ne peut même guère être fixée avec exactitude. Dans les controverses des Pères de l'Eglise contre le théâtre, il y a sans doute mainte invective contre les dangers de cette prostitution publique qui mêle sur la scène les hommes et les femmes; mais, à cet égard, les Pères ne distinguent point entre les époques: ils ne parlent guère que de leur temps, et ne discutent jamais

si les représentations théâtrales qu'ils ont sous les yeux ont toujours eu le même caractère. A Rome, c'est vers le temps de l'ère chrétienne que les femmes montent pour la première fois sur le théâtre. Ainsi, dans l'origine, en Grèce comme à Rome, les rôles de femmes étaient joués tous par des hommes. C'est là un fait incontestable, mais qui nous étonne fort. En effet, que les caractères de femmes dans Eschyle aient été exprimés par des hommes, nous l'admettons volontiers : dans ces caractères féminins d'une force plus que virile, il n'y a rien qu'un homme ne puisse rendre avec vraisemblance ; d'un autre côté, il est naturel que les impudiques héroïnes d'Aristophane ne fussent pas représentées par des personnes de leur sexe. Mais cela se comprend déjà moins dans les pièces de Sophocle, pour une Antigone, une Chrysothémis, une Tecmesse ; que sera-ce si l'on songe à Euripide, à tous ces écrivains et à tous ces poëtes de la moyenne ou de la nouvelle comédie, si habilement raffinés à peindre toutes les délicatesses du cœur ? Conçoit-on facilement les rôles d'Alceste, d'Iphigénie joués par un homme ? Comment alors tant de sentiments exquis, tant de délicatesses morales pouvaient-ils être exprimés avec justesse ? Et le seul fait d'un rôle féminin avec une voix

plus forte, une apparence plus imposante, une démarche plus résolue ne devait-il pas enlever toute illusion? Quoiqu'il en soit, c'est là un fait que rien jusqu'à présent n'est venu démentir pour l'époque de Ménandre et de Diphile, et qui est parfaitement démontré pour les époques antérieures.

Peut-être, d'ailleurs, croira-t-on que la présence exclusive des hommes donnait aux représentations un surcroît de dignité morale; qu'il y avait dans l'exclusion des femmes une pensée de prévoyance et de pudeur publique. Ce qui est certain, c'est que la vie privée des acteurs y gagnait peu, si nous en jugeons par ce témoignage d'Aristote cité dans Aulu-Gelle: « Pourquoi, se demande le grand moraliste, pourquoi les artistes de Bacchus sont-ils généralement de mauvaises gens? Est-ce parcequ'ils s'occupent fort peu de raisonnement et de philosophie, consacrant la plus grande partie de leur vie aux arts qui les font vivre? Est-ce parcequ'ils passent leur vie dans les plaisirs et quelquefois dans la pauvreté? Ce sont là des sources de vices. » Ainsi, du temps même d'Aristote, il est déjà de notoriété que la vie des acteurs offrait d'assez mauvais exemples, et qu'à cet égard la sévérité des docteurs chrétiens contre les gens de théâtre aurait pu s'autoriser des jugements bien antérieurs d'un philosophe qui approuvait les

jeux scéniques et qui en a écrit la théorie.

II.

Dans le texte que nous venons de traduire, Aristote désigne les acteurs par un mot nouveau : il ne les appelle plus ὑποκριταί, comme il les appelait dans la Poétique, mais τεχνῖται Διονυσιακοί, Artistes de Bacchus ou Dionysiaques. Démosthène va plus loin : il se dispense déjà d'ajouter Διονυσιακοί, et il les appelle simplement des artistes (τεχνῖται) : cette expression se trouve notamment dans son Discours sur les Prévarications de l'ambassade : l'orateur y parle de jeux donnés par Philippe après la prise d'Olynthe : " il avait rassemblé, dit-il, à Olympie, tous les artistes, πάντας τοὺς τεχνίτας συνήγαγεν. Toutefois, leur titre officiel alors, c'est celui d'artistes de Bacchus." On s'est même plu, sur la foi de ce mot, (à supposer) que leur origine remontait à d'anciennes fêtes établies par le dieu Bacchus. Diodore de Sicile* après avoir décrit les attributs de ce dieu : " de là vient qu'on regarde Bacchus comme l'inventeur des jeux scéniques, des théâtres, et le fondateur des écoles où l'on donnait des leçons de musique. " Écartons ce qu'il y a de fabuleux dans cette tradition ; il demeure établi que, vers ce temps, bien loin de perdre leur carac-

(V. Poétique, ch. IX § 2 (trad. de M. Egger, p. 332 et passim)

(Démosth. p. 210, éd. Voemel dans la Bibl. gr. de F. Didot)

* dit,

(Diod. de Sicile, IV. 5 trad. Miot).

tère religieux, les acteurs tenaient plus que jamais à honneur de porter ce nom d'artistes dionysiaques. Il y a donc, dans l'introduction de l'expression nouvelle, comme un renouvellement du vieil esprit religieux de la Grèce, comme un retour vers les plus antiques traditions du culte dionysiaque.(1)

En même temps qu'ils prennent ce titre commun, dont nous signalons l'importance, les acteurs se donnent à eux-mêmes, surtout hors d'Athènes, une sorte de constitution commune et indépendante. Dans Athènes, ils avaient toujours vécu isolés : entretenus par les tribus que représentent les chorèges, ils n'avaient d'autre lien que la communauté de leurs études et le devoir momentané de jouer ensemble dans une même pièce. Du temps de Démosthène, on les voit former de véritables corporations, qui s'appellent Dionysiaques, et se placent sous l'invocation de Bacchus, qu'elles nomment leur chef, οἱ περὶ τὸν καθηγεμόνα Διόνυσον τεχνῖται. C'est en Asie qu'elles parais-

---

(1) Théophraste emploie la même expression pour désigner les acteurs. (V. Χαρακτῆρες, n° 23, περὶ ἀλαζονείας, passage où jusqu'ici l'on a cru (à tort, je crois) reconnaître des <u>artistes</u> fabricants de vases précieux, au lieu des <u>artistes</u> de Bacchus.

dent s'être fondées vers la fin du quatrième siècle av. J.-C, et elles arrivent bien vite à un haut degré de puissance. Au deuxième siècle av. J.-C, on les trouve complètement organisées, partageant leurs services entre les nombreux théâtres de la Grèce et acquérant par là un crédit universel. La plus importante de ces corporations est celle qui dessert les côtes de l'Ionie et de l'Hellespont ; elle se déclare même la confrérie ou le synode des artistes de Bacchus qui habitent autour de l'Hellespont, et qui reconnaissent Bacchus pour patron. De ce foyer de l'Ionie, les corporations dionysiaques rayonnent, pour ainsi dire, dans toute la Grèce et dans tout le monde connu, et sous des noms peu différents, tantôt à poste fixe, tantôt ambulantes, comme elles s'appellent quelquefois. On en voit sur le continent grec proprement dit, à Némée, sur l'isthme de Corinthe, et jusque dans les îles voisines de l'Italie. Là même où ils sont simplement appelés sans avoir de domicile régulier, les artistes dionysiaques reçoivent l'accueil le plus libéral. A Corcyre et dans les îles, on a retrouvé des actes de donation attestant que des personnages considérables avaient reçu à titre de placement des sommes versées pour l'entretien de la confrérie des artistes ; tous ces documents

(Corpus inscr. graec. n° 3476)

(ibid. n° 1845).

prouver de quelle influence jouissaient ces corporations, et quels égards on leur témoignait. On croit les retrouver même en Egypte, où la confrérie des Basilistes ou Acteurs royaux (Βασιλισταί), ainsi nommés parcequ'ils étaient sous la protection des rois grecs du pays, figure dans une inscription de l'île de Dionysos. C'est là un nouveau caractère de leur constitution : partout où elles se développent, ces corporations acceptent la protection des princes qui les attirent dans leurs Etats ; comme il n'y avait en Egypte qu'une seule famille, on leur donnait simplement le nom de Βασιλισταί ; ailleurs, on leur applique le nom propre de la famille qui les patrone : ainsi, les Attalistes, à Pergame, les Eupatorides, dans le Pont, du nom de Mithridate Eupator.

(V. M. Letronne, Inscript. de l'Egypte, N°. XXXII 1er vol. p. 393).

Mais quel qu'ait pu être leur empressement à se faire protéger par les Souverains, ces réunions d'artistes semblent avoir toujours conservé une certaine indépendance ; l'esprit de corps, qu'elles entretenaient soigneusement, était pour elles une véritable force ; et, bien que soumises aux Ptolomées, aux Attales, ou même aux Romains, elles n'en portaient pas moins des décrets au nom de la Communauté (τὸ κοινὸν τῶν Διονυσιακῶν τεχνιτῶν), comme faisaient les

municipalités autonomes. Il existe des témoignages précieux de cette indépendance : l'un d'eux est conservé parmi les inscriptions grecques de notre musée du Louvre : c'est un décret des Attalistes en faveur d'un joueur de flûte, leur confrère, nommé Craton ; et ce titre seul nous révèle un fait curieux, c'est que la confrérie des Attalistes ne renfermait pas seulement des acteurs, mais des musiciens : ce n'était pas, il s'en faut, une de ces troupes de musiciens ambulants, tels que notre Europe moderne en connaît encore, mais une corporation régulièrement organisée, avec des artistes de divers genres pour toute espèce de fête musicale ou de représentation dramatique. Ce Craton semble avoir joui parmi les siens d'une haute estime : le fragment que possède notre musée est un décret de la commune qui lui décerne trois statues. Dans le Recueil de Boeckh, il est suivi de deux autres actes dont l'un décerne à Craton une couronne qui sera proclamée publiquement dans le théâtre, et un trépied à encens qui sera placé devant sa statue dans les jours de fête et de spectacle. Le dernier est un décret des Synagonistes, ou corporation auxiliaire, d'après lequel on devra faire peindre en pied le portrait de l'artiste pour le temple de Bacchus. Il existe encore

(Corp. insc. græc. nº 3067).

(ib. 3068).

(ib. ib.).

d'autres témoignages des bonnes relations de Craton avec les autres troupes : il était mort à Pergame (en 552 av. J.-C), assurant par son testament aux Attalistes une foule d'avantages honorifiques ou pécuniaires dont la répartition devait être fixée par un ἱερὸς νόμος : cette loi sacrée fut acceptée, et remarquons encore ici la sanction religieuse attachée aux actes des artistes de Bacchus. Plus loin, c'est le commencement de la lettre testamentaire de Craton ; et immédiatement après l'inventaire, malheureusement mutilé et réduit à quelques lignes, des objets utiles au théâtre, qu'il lègue aux Attalistes : c'est là, comme on le voit, tout le dossier d'affaires importantes. A des actes si divers, si solennels, on reconnaît des corporations fortement organisées, étroitement liées à tout le système de la vie municipale et politique des Grecs durant cette période, encore glorieuse, de leur histoire.

(Corp. insc. graec. N° 3069)

(ib. 3070)

(ib. 3071).

?

III.

Ces relations s'étendront encore à mesure que la conquête romaine s'étendra en Grèce, et alors un spectacle intéressant va se présenter à nous. De même que les confréries dionysiaques ont absorbé au deuxième siècle tout ce qu'il y avait en Grèce d'art, de déclamation ou de talent musical,

de même, quand elles rencontrent les acteurs romains, elles se les assimilent peu à peu, si bien qu'au deuxième siècle après J.-C, il n'y a plus, sur les théâtres d'Italie, de distinction entre les acteurs d'origine étrangère et ceux d'origine nationale. On avait jusqu'alors distingué à Rome deux sortes et comme deux classes d'acteurs : les étrangers, primitivement Etrusques, sur lesquels rejaillit tout le mépris attaché à la profession d'histrion, et les acteurs d'Atellanes ; ces derniers sont ces jeunes nobles Romains, dont parle Tite-Live, qui trouvent dans les représentations du théâtre d'agréables distractions, et qui font métier d'acteurs, pour occuper leurs loisirs, sans déroger à leurs devoirs de citoyens. Sous l'empire, ces distinctions s'effacent : il n'y a plus d'acteur qui soit méprisé à cause de sa profession ; plus de Labérius qui se plaigne d'avoir trop vécu, parceque César l'a contraint de descendre sur la scène. Les acteurs sont devenus dans l'Etat un corps puissant, honoré de tous, patroné par l'Empereur, dont ils prennent le nom : ainsi, il y avait la corporation ulpienne, la corporation antoninienne ; l'empereur régnant a pris la place du petit roi d'Asie ou d'Egypte, que tout à l'heure nous avons vu protéger les artistes de Bacchus. La

constitution des confréries n'a pas changé pour cela : le but de leur activité est toujours le même ; et leurs rapports avec l'autorité supérieure n'ont pas changé, d'abord à ce qu'il semble ; mais ces rapports ont eu de bien autres conséquences sous l'empire que dans les siècles des Attales et des Ptolémées. En Grèce, les corporations en général, et spécialement les confréries d'acteurs, étaient devenues comme le refuge de la liberté individuelle ; à Rome, sous l'empire, elles deviennent au contraire, par un changement presque fatal, des instruments de despotisme : l'État exerce sur elles une autorité sans contrôle ; et, s'il leur accorde souvent de précieuses immunités, il leur fait sentir plus souvent encore sa volonté toute-puissante. Or, un temps vint où l'empereur ressentit à son tour les embarras de cette étroite tutelle. Tant que César fut un payen, le théâtre jouit de toute faveur, et les confréries sont comme associés au culte public. L'empereur devenu chrétien, il n'en est plus de même : un combat s'engage entre son autorité à la fois religieuse et temporelle et les besoins d'une multitude habituée aux plaisirs du cirque et du théâtre. Obligé par sa foi de proscrire le théâtre, réduit par sa politique à le tolérer, il se trouve ainsi entre deux périls ; et comme alors l'influence des orateurs chrétiens

(V. l'Hist. de l'esclavage, par M. H. Wallon. T. III. p. 187 et suiv.)

est très grande, comme ils ne se méprennent pas sur l'effet de ces représentations ; comme ils démontrent fort bien à l'empereur que ce ne sont pas là des fêtes de Dieu, mais bien des dieux, des fêtes du polythéisme, de ces divinités païennes qu'ils ont abattues, et que les empereurs eux-mêmes ont juré d'abandonner, force est bien à ces derniers de respecter les scrupules des saints évêques et d'agir en conséquence. Ainsi sont-ils amenés à priver les corporations d'un grand nombre de leurs privilèges, au risque de mécontenter le peuple, qui reste fidèle aux vieilles traditions. De là, des lois nombreuses, dont beaucoup sont perdues ; mais ce qui en reste est suffisamment expressif : de 370 à 537, on en compte cinq ou six tendant toutes à restreindre les droits des acteurs et à combattre l'influence du théâtre : en 370, un premier décret restreint pour les écoliers la liberté d'assister aux représentations dramatiques. (N'oublions pas que c'est l'époque où se multiplient les rescrits impériaux sur la police des écoles d'Alexandrie et de Rome). En 371, nouvelle loi qui attache les acteurs à leur état et leur interdit tout changement de religion ; car, une fois devenus chrétiens, ils ne pourraient plus exercer leur profession, et les plaisirs du peuple en

(V. Codex Theodosianus, lib. XV tit. VII, de Scenicis, éd. Godefroy. T. V. p. 409).

(ib. Ed. Godefroy. T. V. p. 410)

souffriraient : il leur est pourtant permis de se faire baptiser, mais à l'agonie seulement. S'ils viennent à échapper, et qu'ils apostasient, le théâtre reprend tous ses droits sur eux ; on voit que l'acteur est vraiment esclave de sa corporation : sa profession est une servitude. Une loi de 394 va jusqu'à interdire aux femmes et aux enfants toute relation avec eux. Il est également défendu aux actrices de porter le vêtement des vierges chrétiennes. Honorius va plus loin encore en 413 : il revient sur toutes les immunités concédées aux acteurs, afin d'assurer aux yeux du peuple leur splendeur accoutumée, " Ut voluptatibus populi ac festis diebus ornatus deesse non possit. " On retrouve dans la dureté de ces paroles un reste de ce ton impérieux de la vieille langue latine. Il faut attendre un siècle et plus, jusqu'en 537, pour trouver dans les lois de Justinien une ordonnance qui reconnaît sans réserve, aux gens de théâtre, le droit et la liberté de faire leur salut.

(Codex Theod. lib. XV, Tit. VII de Scœnicis. Ed. Godef. T. V. p. 426)

(ib. 429).

(Novellæ Justiniani)

IV.

Cette lutte que le christianisme a soutenue dès son début, avec le théâtre, a-t-elle cessé de nos jours, et avait-elle cessé à l'époque la plus brillante de notre théâtre français ? Voici ce qu'écrivait en 1687 Labruyère, dans son chapitre sur les

Jugements humains : " La condition des comédiens était infâme chez les Romains, et honorable chez les Grecs : qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains ; on vit avec eux comme les Grecs. "

(La Bruyère, de quelques usages, §. XXI, éd. Walckenaer)

Et ailleurs : " Quelle idée plus bizarre que de se représenter une foule de chrétiens de l'un et de l'autre sexe, qui se rassemblent à certains jours dans une salle, pour y applaudir à une foule d'excommuniés, qui ne le sont que par le plaisir qu'ils leur donnent, et qui est déjà payé d'avance ? Il me semble qu'il faudrait, ou fermer les théâtres, ou prononcer moins sévèrement sur l'état des comédiens. " Ainsi, la question se pose donc à quatorze siècles de distance presque dans les mêmes termes : d'Aristote à Saint Jean Chrysostôme ; de Saint Jean Chrysostôme à nos jours, la condition civile et morale des acteurs n'a pas notablement changé. Concluons-nous de là qu'il n'y ait rien à espérer de ceux qui prétendent les réhabiliter dans l'opinion en réformant leurs mœurs ? Faut-il en rester à ce doute indulgent d'Aristote, qui ne sait trop comment expliquer leur corruption, et qui ne se demande pas s'il y aurait un moyen de la prévenir ? Écartons du débat l'ombre même d'une intention ironique, car la question est sérieuse ; élevons-nous au-dessus des faits

mêmes que nous venons d'étudier, et ne cherchons point à trop distinguer la moralité de l'auteur et celle de l'acteur ; toutes les professions qui tiennent au théâtre relèvent au fond du même tribunal ; sur ce point, Platon et Bossuet se donnent la main ; c'est au nom des mêmes principes qu'ils condamnent les jeux du théâtre et tous ceux qui y prennent part. D'où vient cependant que leur ennemi toujours vaincu* se relève toujours ? C'est qu'il y a là une de ces luttes qui rempliront éternellement l'histoire de l'humanité, cette lutte sans fin entre les deux ordres de passions qui sollicitent notre nature ; celles qui l'attirent en haut, là où est sa racine céleste — (comme dit noblement Platon) ; celles qui la ramènent vers les plaisirs mondains. D'autre part, quand c'est l'imagination qui les cherche, quand c'est le génie qui les lui prépare, et quand le génie sait comprendre la grandeur de sa tâche et les devoirs qu'elle lui impose, par ce côté, le poète dramatique semble devoir trouver grâce devant la plus austère morale. Quant à l'acteur, si étroitement uni aux travaux du poète, qui fait valoir ses œuvres, par cet art, qu'on pourrait appeler comme un second langage de l'auteur lui-même, pourquoi lui refuserait-on de l'honorer dans l'exercice de sa profession ? Ce sont là de graves et délicates ré-

* n'est jamais complètement terrassé et

flexions qui mériteraient de nous arrêter plus longtemps, si nous n'étions parvenus à la fin de la carrière que nous nous sommes tracée pour cette année. Disons du moins que nul sujet ne pouvait mieux terminer une revue historique du théâtre grec. Cette étude sur la condition des acteurs chez les Grecs et chez les Romains nous a remis sous les yeux les mêmes contrastes que nous avions observés en parcourant le théâtre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide; elle nous a montré de nouveau une lutte incessante de l'idéal et de la réalité dans les lois, dans les institutions, dans la morale de l'ancien monde. Elle nous a fait apprécier une fois de plus combien l'histoire des lettres s'agrandit et s'élève en devenant l'histoire même de la conscience humaine, le tableau de ses plus douloureux débats.

Bailly.

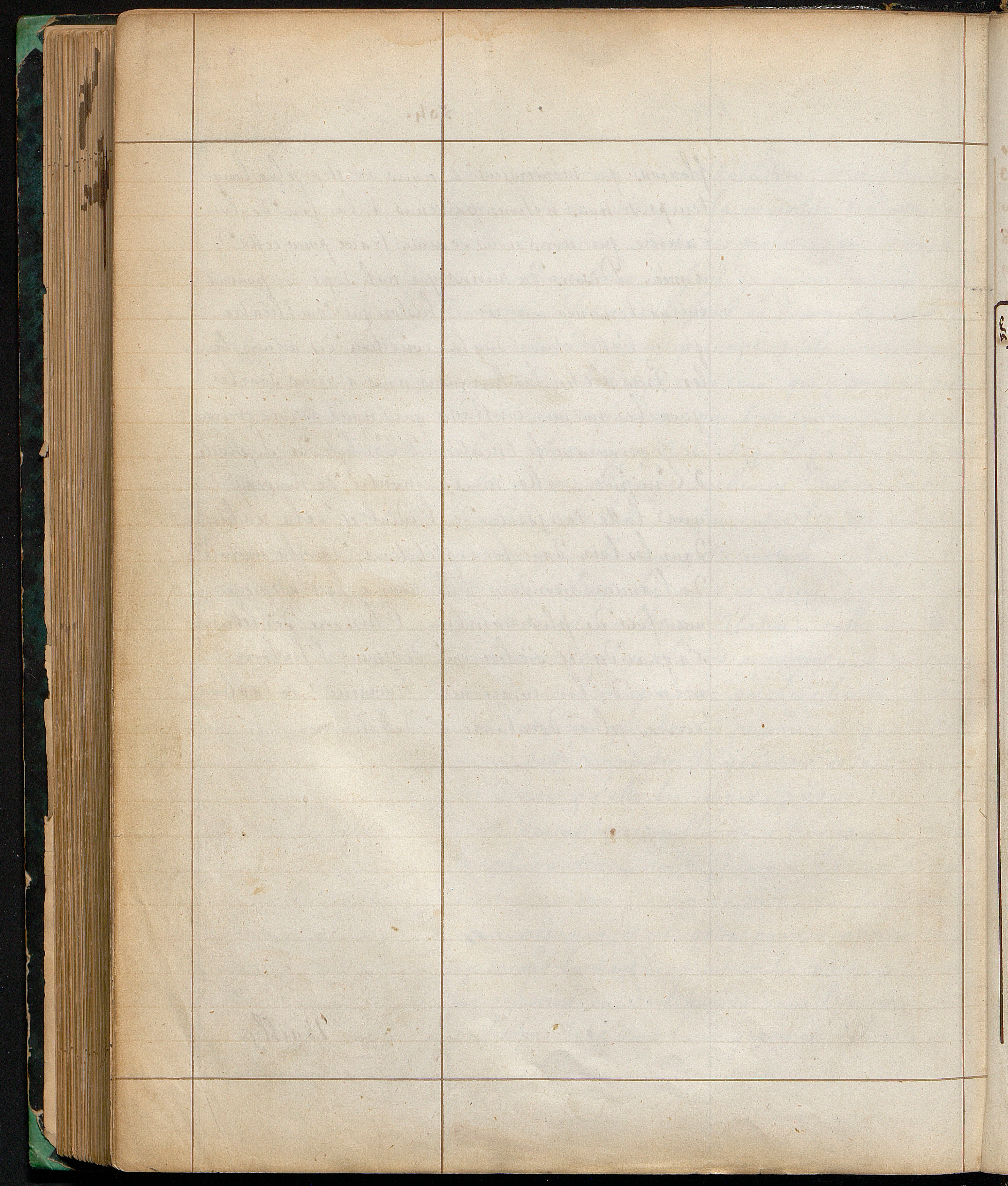


Table des matières

Leçons		Pages
1re	Discours d'ouverture	5.
2e	Poétique d'Aristote	42.
3e	De l'origine du drame en Grèce	61.
4e	De l'origine du drame en Grèce (Suite)	83.
5e	De l'origine du drame en Grèce (Suite)	96
6e	De l'origine du drame en Grèce (Suite et fin)	116.
7e	De la comédie Sicilienne	137
8e	Commencements du théâtre régulier à Athènes. Eschyle	156
9e	Eschyle (Suite)	178
10e	Du drame satyrique	194
11e	Du chœur dans la tragédie grecque	206
12e	Des <u>Choéphores</u> d'Eschyle. De l'<u>Electre</u> de Sophocle	223
13e	Divers caractères de la tragédie grecque	236
14e	Du chœur dans la comédie grecque	260
15e	De la liberté de l'ancienne comédie à Athènes	277.
16e	Aristophane	304
17e	Des personnages de la comédie d'Aristophane	322
18e	Du rôle des femmes dans la comédie d'Aristophane	335.
19e	Les <u>Nuées</u> d'Aristophane. Aristophane et le procès de Socrate	350
20	De la Critique littéraire dans Aristophane. Les <u>Grenouilles</u>	369

T. S V P.



21e	Euripide jugé par Aristophane	390
22e	De la Comédie moyenne	403
23e	De la Comédie moyenne (Suite)	420.
24e	Ménandre	448
25e	De la Comédie nouvelle en général, et de Ménandre en particulier	459
26e	De la Condition des acteurs dans l'antiquité	482

